BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Pölitz, Karl Heinrich Ludwig,

Die Ästhetik für gebildete Leser

Bd.: 1

Leipzig (1807)

Bibl.Mont. 900-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10714093-7

900 Bibl. Mont.
(1
~~267~~.

Die

Aesthetik

für

gebildete Leser

von

Karl Heinrich Ludwig Pölitz

ordentlichen Professor des Natur- u. Völker-
rechts auf der Universität Wittenberg
u. des akad. Seminariums Director.

1r Theil.

Leipzig 1807,
bei J. C. Hinrichs.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorrede.

Seit Baumgarten, der den ersten Versuch wagte, die Aesthetik wissenschaftlich zu behandeln, trug die Aesthetik gewöhnlich das Kolorit des herrschenden philosophischen Systems. Auch darf dies um so weniger befremden, da ihr Grundbegriff, die Idee des Schönen, nicht aus der Erfahrung, sondern aus dem innern Wesen des menschlichen Geistes stammt, und in wissenschaftlicher Hinsicht in das Gebiet der Metaphysik gehört, von deren Revolutionirung alle Veränderungen und neue Gestalten der philosophischen Systeme ausgingen.

Wenn denn nun ein neutraler Denker, der mit dem Bewußtseyn, die ältern, neuern und neuesten philosophischen Systeme mit Fleiß und Unpartheilichkeit gelesen und geprüft zu haben, das, was nach seiner Ansicht der Aesthetik wissenschaftliche Haltung giebt, dem Publikum mittheilt; so wünscht er, nach den von ihm aufgestellten Principien geprüft und widerlegt zu werden. Kann dies mit Liberalität geschehen; so dürfte der liberale Ton nur eine Erwiederung der Art

seyn, wie er die in dieser Schrift aufgeführten Denker behandelte.

Deshalb, daß ich keinem herrschenden Systeme ausschließend folge, beschuldige man mich nicht des Synkretismus. Ich kenne nichts Traurigeres in der Philosophie, als Synkretismus und Eklekticismus; beide sind weder warm, noch kalt. Nimmt man sich die Mühe, diesen ersten Theil sorgfältig zu lesen, und ihn mit dem nächstens erscheinenden zweiten, welcher die Theorie der einzelnen Künste enthält und das Ganze der Untersuchung beendigt, zusammen zu halten; so wird man wohl die Spuren des eignen Nachdenkens und einer vieljährigen Bekanntschaft mit der Aesthetik, als Wissenschaft, nicht verkennen.

Die in der Einleitung mitgetheilte Charakteristik der aufgestellten ästhetischen Werke überhebt mich der Vergleichung meines Systems mit den übrigen. Gern aber gestehe ich, daß ich unter den neuern ästhetischen Schriftstellern Heydenreich, der mich in seinen Vorlesungen zuerst ins Gebiet der Aesthetik einführte, und Schillern, so wie dem Revisor der Aesthetik in den Ergänzungsblättern, und dem anonymen Verfasser eines trefflichen Aufsatzes über Aesthetik in der Leipziger Literaturzeitung mehreres verdanke. — Wittenberg, den 19ten September 1806.

Pölitz.

Inhalt.

Einleitung.

1. Ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes. S. 3
2. Nähere Analyse des Gefühlsvermögens. 5
3. Darstellung. 7
4. Phantasie, als das Vermögen der Darstellung. 7
5. Ideal der Schönheit. 9
6. Allgemeine Momente der Schönheit der Form. 13
7. Das Schöne in der Natur. 16
8. Begriff der Kunst. 23
9. Unterschied zwischen Kunst und Handwerk. 27
10. Unterschied zwischen Kunst und körperlicher Fertigkeit. 28
11. Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft. 29
12. Unterschied zwischen Kunst und Natur. 32
13. Der Künstler, der Virtuose und der Dilettant. 33
14. Genie und Disciplin des Künstlers. 34
15. Originalität und Manier des Künstlers. 36
16. Unterschied zwischen Kritik, Theorie der Künste, Metaphysik des Schönen und Aesthetik. 39
17. Aesthetik als Wissenschaft. 43
18. Verhältniß der Aesthetik zur Moralphilosophie. 48
19. Verhältniß der Aesthetik zur Archäologie. 52
20. Literatur der Aesthetik. 55

Erster Theil.

Wissenschaftliche Darstellung der ursprünglich gesetzmäßigen Wirksamkeit des menschlichen Geistes in der Sphäre des Schönen.

Metaphysik des Schönen.

(Reiner oder allgemeiner Theil der Aesthetik.)

21. Stoff und Form in der Kunst. 107
22. Der ästhetische Stoff. 108
23. Verhältniß der Form zum Stoffe. 110

24. Gesetz der Form. S. 111
25. Das Gesetz der Form ist das höchste ästhetische Gesetz. 114
26. Der Geschmack. 115
27. Untergeordnete Eigenschaften der Korrectheit und Schönheit der Form. 122
28. a) Untergeordnete Eigenschaften der Korrectheit der Form. 123
29. 1) Die Deutlichkeit. 123
30. 2) Die Klarheit. 125
31. 3) Die Richtigkeit und Reinheit. 126
32. 4) Die Angemessenheit. 127
33. 5) Die Ordnung. 128
34. 6) Die Natürlichkeit. 129
35. 7) Die Präcision (Kürze). 130
36. 8) Treue. 131
37. 9) Vollständigkeit. 131
38. 10) Einheit. 132
39. b) Untergeordnete Eigenschaften der Schönheit der Form. 132
40. 1) Freieste Versinnlichung. 134
41. 2) Leichtigkeit. 136
42. 3) Mannigfaltigkeit. 138
43. 4) Die Farbengebung, oder Vertheilung von Licht und Schatten. 140
44. 5) Der Kontrast. 143
45. 6) Das Interessante. 147
46. 7) Das Nüanciren. 150
47. 8) Anmuth und Grazie. 153
48. 9) Das Naive. 161
49. 10) Das Neue. 164
50. 11) Das Unerwartete und Wunderbare. 166
51. 12) Simplicität. 169
52. 13) Einheit. 172
53. 14) Kraft. 173
54. 15) Das Kühne. 175
55. 16) Das Edle und die Würde. 179
56. 17) Das Große und Erhabene. 188
57. 18) Das Rührende (Sentimentale). 201
58. 19) Das Pathetische. 205
59. 20) Das Romantische. 209
60. 21) Das Bildliche (Figuren und Tropen). 212
61. Figuren. 219
62. Tropen. 226
63. 22) Das Launichte und Humoristische. 236
64. 23) Das Scherzhafte. 239
65. 24) Das Lächerliche und Komische. 242
66. 25) Das Satyrische. 250
67. Verschiedenheit der Anwendung des Gesetzes der Form in den einzelnen Künsten. 254
68. Charakterisirung in den Künsten. 257
69. Darstellung der Menschheit durch die Kunst. 260
70. Klassifikation der Künste. 262

Die
Aesthetik
für
gebildete Leser.

Einleitung.

1.
Ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes.

Das Wahre, das Schöne und das Gute gehen aus dem innern Heiligthume des Menschen hervor. Sie entfalten sich nicht am Strale einer irdischen Sonne; der Mensch trägt und bewahrt sie in den edelsten Vermögen und Kräften seines Geistes.

Dieser Geist wird uns aber nicht anders offenbar, als durch seine Thätigkeit, und diese Thätigkeit kündigt sich unter dreifach verschiedenen Erscheinungen des innern Sinnes an: unter Vorstellungen, Gefühlen und Bestrebungen. Da wir nun keine andere geistige Thätigkeit im Bewußtseyn wahrnehmen, die nicht entweder Vorstellung, oder Gefühl, oder Bestrebung wäre; so legen wir

dem menschlichen Geiste drei ursprüngliche Vermögen, das Vorstellungs-, das Gefühls- und das Begehrungsvermögen bei, und sind überzeugt, daß sich jede Ankündigung der geistigen Thätigkeit durch die Zurückführung auf eines dieser Vermögen erklären lasse.

Indem wir aber diese drei Vermögen, nach ihrer verschiedenartigen Ankündigung im Bewußtseyn, von einander unterscheiden, wollen wir damit weder das innere Wesen eines Geistes überhaupt, noch das Wesen des menschlichen Geistes näher bestimmen, oder das unbekannte Subject des Denkens, Fühlens und Wollens gleichsam in drei einzelne Theile auflösen; wir sagen vielmehr nur dadurch so viel aus, daß alle Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen zuletzt jener ursprünglichen Einheit angehören, die wir den menschlichen Geist nennen, ohne weder das Wesen desselben, noch auch das Verhältniß jener mannigfaltigen Erscheinungen zur letzten Einheit derselben im Bewußtseyn, erforschen zu können.

Wohl aber nehmen wir eine ursprüngliche Gesetzmäßigkeit in diesen drei verschiedenen Arten geistiger Erscheinungen wahr; denn nicht nur kündigen sich Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen jedesmal unter der ihnen eigenthümlichen Form, mithin von einander verschieden, an, und ohne in ihren Grenzen in einander zu laufen; die Ankündigung derselben bleibt auch, von dem ersten Acte des Bewußtwerdens an, sich immer gleich und dieselbe. — Nach dieser Ankündigung sind aber die drei geistigen Vermögen einander nicht untergeordnet, sondern gleichgeordnet, weil sie weder durch einander beste-

hen, noch von und aus einander abgeleitet werden können, wiewohl sie neben und nach einander wirken. — Diese drei Vermögen stehen ferner in einer ununterbrochenen Wechselwirkung, weil, nach den Thatsachen des Bewußtseyns, Vorstellungen in Gefühle, Gefühle in Vorstellungen, Vorstellungen und Gefühle in Bestrebungen, und Bestrebungen in Gefühle und Vorstellungen unmerklich und unaufhaltbar übergehen, und sich mit einander vergesellschaften können. Wir nehmen endlich einen harmonischen Zusammenhang zwischen diesen dreien Vermögen wahr, indem keins das andere in seiner gesetzmäßigen Wirksamkeit aufhält, sobald die Entwickelung eines jeden dieser Vermögen, in Beziehung auf dessen isolirten Zweck, harmonisch vollendet ist. —

Die Erforschung des Wahren aber ist der letzte Zweck des Vorstellungsvermögens; die Realisirung des Guten um seiner selbst willen der letzte Zweck des Begehrungsvermögens; die vollendete Harmonie zwischen den subjectiven Gefühlen der letzte Zweck des Gefühlsvermögens.

2.

Nähere Analyse des Gefühlvermögens.

Alle Gefühle sind, ihrer Ankündigung nach, entweder Gefühle der Lust oder der Unlust; die aus Lust und Unlust gemischten Gefühle können keinen bleibenden Charakter behaupten, sondern müssen sich in Gefühle der Lust oder der Unlust mit Bestimmtheit auflösen. Die Gefühle

des Menschen sind aber theils *physische*, theils *geistige*, und diese letztern wieder entweder *intellectuelle*, oder *ästhetische*, oder *moralische* Gefühle. Die *intellectuellen* Gefühle geben der von dem Vorstellungsvermögen aufgefundenen Wahrheit subjective Realität, d. h. sie erheben sie zur Wahrheit *für uns*, und ertheilen ihr eine subjective Gewißheit, die kein Syllogismus geben kann. Die *moralischen* Gefühle vergesellschaften sich mit unsern freien Handlungen, und, indem sie die von uns vollbrachten Handlungen ganz auf unsere Persönlichkeit beziehen, billigen oder mißbilligen sie dieselben, und vergegenwärtigen uns das Bewußtseyn der erreichten, oder der verlornen sittlichen Würde. — Die *ästhetischen* Gefühle endlich sind auf die Form gerichtet, unter welcher ein Gegenstand in der Anschauung erscheint, und kündigen sich durch die Eindrücke an, die im Gefühlsvermögen vermittelst der angeschauten Form bewirkt werden, entweder als Lust oder als Unlust. — In wiefern das Gefühlsvermögen *unmittelbar* seine Zustände dem Bewußtseyn mittheilt; in sofern erfolgt seine *Wirksamkeit in Angemessenheit zu einer ursprünglichen und unveränderlichen Gesetzmäßigkeit*. Da aber jedes geistige Vermögen, durch Uebung und Entwickelung, einer höhern Reife fähig ist; so kann auch das Gefühlsvermögen durch harmonische Bildung einer hohen subjectiven Vollendung zugeführt werden.

3.

Darstellung.

Unter einer Form, die das Gefühlsvermögen afficiren soll, verstehen wir die Art und Weise, wie ein vorgestelltes Mannigfaltiges zur Einheit für die Anschauung verbunden wird, oder wie der wahrgenommene Gegenstand in der Anschauung als Totalität erscheint. Von dieser Form ist der Stoff, oder dasjenige verschieden, was vermittelst der Form ausgedrückt wird. Jede Form also, unter der etwas erscheint, ist die auf das Gefühlsvermögen wirkende Versinnlichung eines in der Anschauung gegebenen Stoffes, und diese wahrgenommene Versinnlichung nennen wir Darstellung.

4.

Phantasie, als das Vermögen der Darstellung.

Unter allen geistigen Vermögen hat die Phantasie ausschließend die Function der Darstellung, d. h. sie allein umgiebt den darzustellenden Stoff mit einer sinnlichen Hülle für die äußere oder innere Anschauung. Denn in der Anschauung sind Stoff und Form unmittelbar verbunden; durch den Verstand wird das angeschaute und vorgestellte Mannigfaltige zur Einheit im Bewußtseyn erhoben; und durch die Vernunft, vermittelst der Producirung allgemeiner Begriffe (Ideen), Einheit in die gesammte menschliche Erkenntniß gebracht. Sollen nun die Producte des Vorstellungsvermögens (Begriffe und Ideen) dem Gefühls-

und Begehrungsvermögen näher gebracht werden; so müssen sie für beide eine Versinnlichung erhalten, unter welcher sie, bei ihrer Wahrnehmung, entweder eine Rührung des Gefühls oder einen Entschluß des Willens veranlassen. Diese Versinnlichung erhalten aber Begriffe und Ideen nur von der Phantasie. Sie wirkt reproductiv, wenn sie Begriffe, die von der gehabten Anschauung ausgehen, wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt erneuert, und so dem Gefühle oder der Bestrebung vorhält; sie wirkt productiv, wenn sie Ideen der Vernunft unter einer versinnlichenden Form darstellt, oder, mit einem Worte, wenn sie idealisirt. Idealisiren heißt also, Ideen der Vernunft unter einer Versinnlichung darstellen, durch welche die Phantasie jene Ideen dem Gefühle oder der Bestrebung näher bringt. Ist nun diese Versinnlichung von Ideen vermittelst der Phantasie darauf berechnet, daß die dargestellten Ideale den Willen zu Handlungen beleben sollen; so sind dies die Ideale der practischen Philosophie, die Ideale der reinen Sittlichkeit und Tugend, nach deren Realisirung die freie Thätigkeit des Menschen grenzenlos strebt, ohne sie doch je ganz erreichen zu können. Sollen aber jene Ideale das Gefühl rühren und erschüttern; so müssen sie unter einer ästhetischen, d. i. unter einer schönen Form erscheinen, denn nur diese vermag ein reines Wohlgefallen an der Darstellung zu bewirken. — Die Phantasie ist also überhaupt das Vermögen der Darstellung; von ihr werden die moralischen und ästhetischen Ideale frei producirt, und wegen dieser Analogie der practischen und ästhetischen Ideale in Hinsicht ihrer Producirung sind sich auch das Gute und das Schöne nahe verwandt, obgleich beide aus ver-

schiedenartigen Ideen entspringen, und beide eine verschiedenartige Tendenz auf Gefühl und Bestrebung haben.

5.

Ideal der Schönheit.

Die Phantasie ist also, in ästhetischer Hinsicht, das Vermögen der Darstellung und Versinnlichung ästhetischer Ideen, oder das Vermögen der Ideale, d. h. sie verwandelt das Innere, die Idee, in ein Aeußeres, in eine Form für die Anschauung, und läßt deshalb die Ideen der Vernunft in ihrer Versinnlichung unter einem Grade von Vollendung erscheinen, der die höchste Vollkommenheit derselben in der dargestellten Form ausdrückt. In wiefern die Phantasie diese Urbilder frei und vollendet hervorbringt, kommt ihr productive Kraft zu. — Ueberhaupt und im Allgemeinen versinnlicht die Phantasie in drei höchsten und letzten Idealen die möglichst erreichbare Vollendung der menschlichen Natur; sie sind das Ideal des Wahren, des Guten und des Schönen. Das Ideal des Wahren kann man das theoretische Ideal, das Ideal des Guten das practische Ideal, und das Ideal des Schönen das ästhetische Ideal nennen. Da sie aus dem innern Heiligthume des Menschen stammen, so können sie, als Ideale, nicht selbst im Umkreise der sinnlichen Natur wahrgenommen werden, und unter irgend einer Form erscheinen; aber jede Thätigkeit des Menschen soll, nach der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit der geistigen Natur,

auf ihre Realisirung, und auf die möglichste Annäherung an dieselben, gerichtet seyn.

So wie nun das Ideal des Wahren die Form des menschlichen Denkens und Erkennens, das Ideal des Guten die Form der Sittlichkeit der freien Handlungen in sich enthält; so bietet das Ideal des Schönen die Form für alle ästhetische Vollendung, oder für alle Vollkommenheit in Werken der Kunst, dar. So wie aber alle Ideen der Vernunft zuletzt in der Idee des Absoluten (negativ ausgedrückt: in der Idee des Unendlichen — die aber von dem existirenden unendlichen Geiste, von Gott, wesentlich verschieden ist) endigen; so verlieren sich auch jene Ideale in dieser höchsten Idee. Nicht aber die Realisirung des Absoluten selbst, sondern nur die Annäherung an jene Ideale kann in den Kreis der menschlichen Thätigkeit gezogen werden. Wer jenes versucht, verwechselt das Transcendente (das Absolute) mit dem Transcendentalen (den Idealen), und muß, in wiefern er das Transcendente in den Kreis der Anschauung (die jedesmal empirisch ist, weil es keine intellectuelle Anschauung giebt, in welcher das Producirende und das Product Eins und Dasselbe wäre) zu ziehen sucht, unaufhaltbar in die gefährlichste Art von Schwärmerei, in die Tiefen des Mysticismus versinken.

Wohl aber können die Ideale, welche die productive Kraft der Phantasie in ihrer zweckmäßigen udd harmonischen Entwickelung auffinden und von allem Sinnlichen unterscheiden muß, die leuchtenden Sterne des emporstrebenden vernünftigen Wesens auf der dunkeln Bahn der Erfah-

rung (d. i. des gewöhnlichen Lebens) seyn. Sie erinnern den Menschen an seine höhere Abkunft; sie verschmelzen in Eins mit den edelsten Bedürfnissen seiner bessern Natur; er kann, er darf, er soll sie nicht von sich weisen.

Es ist das Geschäft anderer Wissenschaften, die Ideale der Wahrheit und der Sittlichkeit in ihrer Vollendung aufzustellen. Nur das Ideal des Schönen gehört vor das Forum der Aesthetik. Vergeblich aber ist es überhaupt, eine Definition von einem Ideale zu versuchen, oder dasselbe zu demonstriren; am vergeblichsten bei dem Ideale der Schönheit. Jedes Ideal ist ein Bild der Phantasie, eine Totalität vor dem innern Sinne; wer vermag ein Bild in seine Merkmale aufzulösen, wie einen Begriff des Verstandes, da es nicht, wie dieser, aus einem verbundenen Mannigfaltigen entstanden, sondern ursprünglich Einheit — Totalität — ist? Das Ideal der Schönheit spricht übrigens nicht zu dem Vorstellungsvermögen, denn diesem ist die Erforschung des Wahren aufgegeben; — und nicht zu dem Begehrungsvermögen, denn diesem wird das Ideal der sittlichen Güte vorgehalten. Unmittelbar wirkt vielmehr das Ideal der Schönheit auf das Gefühlsvermögen; d. h. die ästhetische Form, die, als Form, eine freie Annäherung an das Ideal der Schönheit versinnlichen soll, bewirkt, vermittelst der Anschauung, außer dem gleichzeitigen Reiz auf die Sinne, eine Rührung und Erschütterung des Gefühlsvermögens, mit welcher die Anregung eines freien Spieles der Phantasie (bei dem Erkennen der productiven Kraft der Phantasie in der ästhetischen Form) unzertrennlich verbunden

ist. Diese Rührung des Gefühls, und dieses mit demselben identische freie Spiel der Phantasie ist der subjective Genuß des Schönen, der in der That unerschöpflich ist, in wiefern durch die dargestellte Form das Gefühl des Grenzenlosen und Unendlichen in seiner ganzen Stärke aufgeregt wird. — Sobald die Urtheilskraft auf diese Rührung des Gefühls und auf das mit demselben identische freie Spiel der Phantasie reflectirt, sobald ist der unmittelbare Genuß des Schönen — der Zustand des Gefühls — von einem andern Zustande verdrängt, und das Gefühl der Lust in die Betrachtung der Form übergegangen, deren Anschauung jenes Gefühl der Lust bewirkte. Die Urtheilskraft steht also mit der schönen Form und mit dem Ideale der Schönheit nicht in unmittelbarer Verbindung; das Schöne kann nur gefühlt, nicht zergliedert werden.

Wir lesen z. B. Schillers Ideale. Der Wohlklang der Worte bewirkt in der Anschauung (durch das Gehör) einen wohlthuenden Reiz; aber das Gefühl wird durch die Schilderung einer glücklichen nie wiederkehrenden Jugend tief bewegt, — die Phantasie spielt frei mit allen den Bildern jener verflossenen Zeiten; — genug, wir genießen die schöne Form, wir nähren in uns ein reines Gefühl der Lust. — Wenn wir nun aber fragen, worin der Grund dieses Gefühls der Lust liegt; wenn wir die poetische Form unter das Messer der Urtheilskraft bringen; so befinden wir uns wieder in einem ganz von dem vorigen verschiedenen Zustande. Mag also bei dem Kritiker die Urtheilskraft immer das nothwendigste geistige Vermögen seyn; das Rein-

Menschliche in der Kunst besteht doch in der tiefen Bewegung des Gefühls und in der Anregung eines freien Spieles der Phantasie. — Wer sollte nicht bei Mozart's Requiem, bei Haydn's Schöpfung, bei Correggio's Nacht, bei der mediceischen Venus, bei Klopstocks Schwur des Messias u. s. w. jene gleichmäßige Bewegung des Gefühls und der Phantasie in seinem Bewußtseyn wahrgenommen, und die Form, welche dies in ihm anregte, schön genannt haben?

6.

Allgemeine Momente der Schönheit der Form.

Das Schöne ist also ganz subjectiv, in wiefern das Vermögen durch eine ästhetische Form gerührt und in ein freies Spiel der Phantasie versetzt zu werden, blos in uns enthalten ist. Wenn wir von einer objectiven Schönheit, oder von der Schönheit der Form reden; so tragen wir nur unsern bei der Anschauung der Form im Bewußtseyn wahrgenommenen subjectiven Zustand auf die Form über.

In dieser letzten Hinsicht fassen wir folgende Momente der Schönheit der Form auf:

a) Schön ist die Form, die in der Anschauung einen wohlthuenden Reiz auf unsere Sinne hervorbringt. (Das Eulengeschrei, ein verstimmtes

Instrument, ein verfehlter Periodenbau in der Poesie und Rhetorik, eine widrige Farbenmischung in einem Gemählde u. s. w. beleidigen schon unsere Sinne, und in sofern kann die Anschauung einer solchen Form nicht schön seyn; aber die Melodie in Rede und Musik, die Farbengebung in der Mahlerei, das äußere Verhältniß der Gestalten in der Plastik, Architektur, Tonkunst ꝛc. thut den Sinnen in der Anschauung wohl.)

b) Schön ist die Form, die, als Form, eine höhere Bewegung und Rührung des Gefühlsvermögens hervorbringt. In jeder Kunstform spricht uns das warme Gefühl des Künstlers an, und deshalb muß auch durch die Form ein ähnliches Gefühl in uns angeregt werden, wenn wir der Form Schönheit beilegen sollen. Es ist ein reines Gefühl der Lust an der vollendeten Form der Darstellung, in welche sich keine Reflexion über den durch die Form dargestellten Stoff einmischt, durch welches keine Begierde, kein Trieb aufgeregt wird, sondern welches ein unmittelbarer Zustand des Gefühlsvermögens bleibt, ohne auf das Begehrungsvermögen zu wirken, oder den Gegenstand nach seiner Beziehung auf irgend einen vorgehaltenen Zweck darzustellen.

c) Schön ist die Form, welche, identisch mit der Rührung des Gefühls, die Phantasie in ein freies Spiel versetzt. Frei ist das Spiel der Phantasie, wenn durch vorschwebende Bilder ähnliche und verwandte Bilder in ihr aufgeregt und mit jenen verbunden werden. Je mehr sich also die angeschaute

Form dem Ideale der Schönheit nähert; desto lebendiger und freier wird auch das Spiel der Phantasie, und das in der Form dargestellte Bild vermehrt nun in der Phantasie den weiten Kreis der bereits vorhandenen Bilder.

d) **Schön ist die Form, vermittelst deren der Stoff idealisirt erscheint.** Alle Kunst muß **idealisiren**, oder, was gleichbedeutend ist, der Künstler muß **nach Idealen** arbeiten, d. h. er muß dem Stoffe in der Darstellung mehr Vollkommenheit geben, als er in der Wirklichkeit hat. Denn das **Idealische** erhebt über das Wirkliche, und deshalb wird es der nach Vollendung strebende Künstler in dem Augenblicke der Begeisterung auf seine Form übertragen, ohne sich selbst gewisser Regeln oder Gründe dabei bewußt zu seyn. In diesem Idealischen erkennt aber die Phantasie und das Gefühl des Anschauenden die höchste Thätigkeit der menschlichen Kraft, in wiefern sie in der Sphäre des Schönen wirksam seyn kann, und deshalb legen wir derjenigen Form Schönheit bei, die sich durch freie Idealisirung des Objects über den Kreis der Wirklichkeit erhebt. In diesem Sinne ist das **Aesthetisch-Schöne identisch mit dem Idealisch-Schönen**; und da die Darstellung des Idealischen über das Wesen der schönen Form zunächst entscheidet; so kann man sagen: **Schön ist, was in der Anschauung das Idealische darstellt**, und die **Schönheit in der Kunst besteht in der Darstellung** (Versinnlichung) **des Idealischen für die Anschauung.**

Hier liegt die Grenzlinie zwischen dem Angenehmen und Schönen. Das Angenehme ist nur die erste Stufe des Schönen, d. h. es bringt in der bloßen Anschauung einen wohlthuenden Reiz in den Organen hervor; aber die folgenden Momente sind dem Schönen ausschließend vorbehalten. So z. B. sind die Sinne des Geschmacks, Geruchs und Gefühls ausschließend an das Angenehme gebunden. Es ist angenehm, etwas Glattes anzufühlen; es ist angenehm, Kapwein zu trinken; angenehm, Rosenduft einzuathmen; aber weder die Phantasie wird dadurch ästhetisch bewegt, noch das Gefühl des Unendlichen in dem Menschen angeregt; denn das Glatte, der Wein, der Rosenduft sind wohl angenehm, aber nicht schön. Sie reizen die Sinne; aber sie sind nicht an sich ästhetisch.

7.

Das Schöne in der Natur.

Das Schöne gehört zunächst in die Spähre der Kunst; denn es stammt nicht von außen her, sondern ist, wie das Wahre und Gute, in der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit unsers geistigen Wesens begründet. Wenn wir also von dem Schönen in der Natur sprechen; so bezeichnen wir dadurch gewisse Naturformen in Hinsicht auf den Eindruck, den sie auf uns machen, nach der Analogie von Kunstproducten. So wie wir überhaupt uns nicht aus der Spähre der Menschheit heraus versetzen können, und, nach der Analogie menschlicher Zustände, von dem Verstande, von der

Klugheit und Geschicklichkeit und von den Trieben der Thiere sprechen, um uns über die Erscheinungen des Instinkts in der Sphäre der Thierheit zu verständigen; so tragen wir auch die Ideen von Ordnung, Harmonie, Zweckmäßigkeit — und selbst von Schönheit — aus dem Reiche moralischer Wesen auf die Naturwelt über; besonders, sobald wir die Natur selbst, in der Idee, als das abgeschlossene Ganze aller sinnlichen Geschöpfe und Erscheinungen umschließen, und sie, als die Sphäre der Nothwendigkeit, neben die Sphäre der Freiheit, d. i. die sinnliche Welt und die intelligible Welt, als zwei gleiche Größen, neben einander stellen.

Das sogenannte Schöne in der Natur ist aber, seinem Ursprunge und seiner Wirkung nach, sehr von dem Schönen in der Kunst verschieden, und die Sprache, die von der Bezeichnung des Sinnlichen ausging, und deren Wörter selbst sämmtlich sinnliche Hüllen für unsere geistigen Begriffe und Ideen sind, ist zu arm oder bereits zu verwöhnt, um für das, was wir schön in der Natur nennen, ein eignes Wort auszuprägen, und die Bezeichnung durch Schönheit der Sphäre der Kunst ausschließend zu überlassen. —

Nur, indem wir die Natur personificiren, können wir von Naturproducten reden; an sich sind alle Vorgänge in der Natur und alle ihre Geschöpfe nur einzelne Erscheinungen, die den Charakter der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit an sich tragen. Während daß das Naturproduct nach den Gesetzen einer ewigen Nothwendigkeit entstehet; verdankt das Product der Kunst

der Freiheit ihr Daseyn. Beide sind also, schon ihrem Ursprunge nach, wesentlich verschieden.

Eben so ist es mit ihrem Eindrucke. Das Höchste, was man von einem Naturproducte aussagen kann, ist, daß es existirt, daß es erscheint; eine höhere Vollendung, als die es schon besitzt, kann nichts Sinnliches erreichen. Nur in der Geisterwelt ist Annäherung an Ideale möglich, und zwar eine Annäherung ins Grenzenlose, unter den mannigfaltigsten Verhältnissen und Abstufungen.

Wenn denn nun also auch der Eindruck eines Naturproducts, bei dessen Anschauung, den drei ersten Momenten der Schönheit entsprechen, und einen wohlthuenden Reiz auf unsre sinnlichen Organe bewirken, ein gewisses Gefühl der Lust durch die unmittelbare Anschauung anregen, und selbst die Phantasie in ein freies Spiel versetzen könnte, was immer nur bei einer sehr kleinen Anzahl von Naturgegenständen (im Gegensatze gegen die unmittelbare Gesammtheit aller Naturerscheinungen) der Fall seyn würde; so fehlt doch jedem Naturproducte das vierte Moment der Schönheit, die idealische Erhebung, welche eine Kunstform gewährt.

Während also jede wahre Kunstform, ohne Ausnahme, unter jenen vier Momenten schön ist, kann nur einer kleinen Anzahl von Naturgegenständen Schönheit beigelegt werden (z. B. dem gestirnten Himmel, einer romantischen Gegend rc.). Dabei vergesse man aber nie, was die Menschen selbst für die Verschönerung der Natur

gethan haben, und daß z. B. alles, was wir in Hinsicht auf Gärten, Gebäude, Anlagen u. s. w. schön nennen, in die Sphäre der Künste gehört.

Abgesehen aber auch von dem, was wir Naturschönheit nennen; so kann die Natur nie die Vergleichung mit der Kunst in Hinsicht des Eindrucks auf Gefühl und Phantasie aushalten, weil uns die Kunst, die aus unserm innern Wesen hervorgehet, näher liegt, als die äußere Natur, der wir blos durch unsere Organisation zugehören. Mag also immer das Schauspiel eines sich ergießenden Vesuvs, die Mischung der Farben des Regenbogens, eine vom Monde beleuchtete Landschaft, das Blau des wolkenlosen Himmels, und der ruhige Gang des dahingleitenden Stroms uns Vergnügen gewähren; ungleich tiefer muß unser Gefühl bewegt und unsre Phantasie ungleich stärker aufgeregt werden von einem Ecce Homo, von der Gruppe des Laokoon, von dem Apollo Belvedere, von Klopstocks Messias, von Schillers Karlos, von einer Reinhard'schen Rede, von Matthisons Elysium, von Mozarts Requiem und Titus, und von Cherubini's Ladoiska!

So gewiß die uns umgebende Natur einen ganz andern Zweck als die Kunst hat; so gewiß steht auch die Kunst in ihren Wirkungen höher und in ihrer Schönheit reiner dar, als jenes Product der Erscheinungswelt.

Nur so lange man das Subjective aus dem Objectiven ableitete, konnte man den Zweck und das Wesen der Kunst in Nachahmung der Natur setzen.

Dies wäre blos dann erweislich, wenn man darthäte: der Zweck der Natur sey derselbe mit dem Zwecke der Kunst. Und wo hätte die ganze Natur nur irgend einen Stoff dargeboten, von welchem Milton sein Paradies, Klopstock seinen Messias, Shakesspeare seinen Macbeth, Schiller seine Jungfrau, Tiedge seine Urania, Wieland seinen Oberon, Mozart seinen Titus entlehnt hätte? — Selbst wenn die bildende Kunst erscheinende Geschöpfe der Natur darstellt; so idealisirt sie dieselben. Der Löwe des Plastikers muß edler seyn, als der Löwe in der Wirklichkeit; und der mediceischen Venus glich, in dieser Vollendung und idealischen Darstellung, gewiß kein sterbliches Wesen! — Wäre die Natur an sich, und also objectiv schön; so müßte die Schönheit gewissen Gegenständen, als bleibende Eigenschaft, inhäriren, und die Thiere, die mit uns dieselben äußern Sinne haben, würden ebenfalls von schönen Formen angezogen werden. Nur also in dem Menschen wohnt der Sinn fürs Schöne, und in seiner Subjectivität ist die eigentliche Heimath des Schönen. Wohl aber strahlt ein Wiederschein des Idealischen der Kunst hinüber in das Gebiet der Natur, und dieser Wiederschein ruht auch auf den idealisirten Nachbildungen der Natur durch die Kunst (z. B. in der Landschaftsmahlerei u. s. w.).

Wenn man in der eklektischen Periode, verleitet durch Batteux und Diderot, sich zu sehr an das Natürlichkeitsprincip in der Kunst hingab, — ein Fehler, den selbst Lessing und Engel nicht ganz vermieden, so glücklich sie auch die Schwerfälligkeit der dogmatisirenden Terminologie der Wolfischen Schule um-

gingen —; so haben die neuesten Aesthetiker, welche, im Geiste des Identitätssystems, die Anschauung der ewigen Indifferenz des Ichs und der Natur im Absoluten auch auf die Kunst übertrugen, das Idealische beinahe so sehr in Mißkredit gebracht, daß man sich desselben kaum bedienen darf, ohne von der Menge zu ihrer Fahne gezählt zu werden, obgleich dieses Wort in der Aesthetik schon vorher einheimisch war. Abgerechnet den Schaden, den diese Verirrungen in der Philosophie des Schönen für die Gegenwart stiften; so war es gut, daß, nachdem bereits das Natürlichkeitsprincip sein Extrem in der Aesthetik berührt hatte, auch der ästhetische Idealismus rasch zu dem entgegengesetzten Extreme fortschritt. Die Wahrheit liegt, wie immer, in der Mitte zwischen den Extremen; die besonnenen Forscher lenken auf diesen Mittelweg oft schon in dem Zeitalter des Kampfes der Systeme ein, und späterhin, wenn die Ephemeren des Tages verschwunden sind, kehrt der allgemeine Verstand wieder zur Mitte zurück, bereichert mit den Resultaten, die aus jeder Periode des Meinungskampfes für den ruhigen Forscher übrig bleiben. — Geleugnet kann es übrigens nicht werden, daß die aus der Kritik der Urtheilskraft hervorgehende völlige Subjectivität des Schönen und die Isolirung desselben von aller Rührung des Gefühls, weil das Schöne in ein bloßes kaltes Wohlgefallen an der Form verwandelt wurde, die erste Veranlassung zu dieser Steigerung der Subjectivität des Schönen bis zur höchsten Potenz darbot, nach welcher man das Ideale aus dem Absoluten durch die schaffende Kraft des Geistes hervor-

brachte, und die Religion zugleich mit der Poesie deducirte.

Doch, wie jede Verirrung ihr Gutes bei sich trägt; so kann nicht geläugnet werden, daß seit der Polemik der neuen Aesthetiker die Phantasie mehr zu Ehren gebracht wurde, welche in der Wolfischen und Kantischen Epoche eine zu schlechte Rolle spielte. In der Wolfischen Philosophie war einmal darüber entschieden, daß, nach der Eintheilung der Seelenkräfte in höhere und niedere, die Phantasie zu den letztern gehören mußte; und das kritische System, das in der Scheidung der Sinnlichkeit von der Vernunft das Princip der Möglichkeit alles Philosophirens auffaßte und durchführte, wußte keine bequeme Stelle für die Phantasie. Die Philosophie bedarf also noch immer einer Metaphysik (wenigstens einer Kritik) der Phantasie, um dieses geistige Vermögen mit den übrigen auszugleichen. — Die Aesthetiker aus der kritischen Schule sprachen nun ex tripode über die Kunst nach der Kritik der Urtheilskraft ab, und die Künstler selbst (Männer, wie Schiller und Heydenreich, ausgenommen, die Philosophen und Dichter zugleich waren) konnten die gute Sache der Phantasie nicht vertheidigen, weil sie bessere Praktiker als Theoretiker waren. Um nun den ästhetischen Formalismus der Kritik der Urtheilskraft zu mildern, war allerdings eine Schule nöthig, welche die Phantasie, wie die Anhänger des Identitätssystems, zur schaffenden Kraft und zum ersten — beinahe einzigen — Seelenvermögen erhob. Der gerade teutsche Sinn wird schon zur rechten Zeit von diesem transcendentalen Mysticismus genesen.

8.

Begriff der Kunst.

Wenn denn nun die Sphäre des Schönen ausschließend die Sphäre des Künstlers ist; so ergeben sich auch aus dem Begriffe des Schönen die Kriterien des Künstlers und der Kunst. — Kunst entsteht durch ein Bedürfniß des Geistes und setzt Freiheit voraus, und zwar eine Freiheit, deren Aeußerung durch Genie, Phantasie und Gefühl geleitet wird, und mit technischer Fertigkeit in der genauesten Verbindung stehet. Wir können daher nichts für ein Kunstwerk halten, wo wir nicht in der Form den unverkennbaren Ausdruck einer genialischen Phantasie, eines tiefen Gefühls und der artistischen Virtuosität aufs innigste in Eins verschmolzen (wodurch eben die Form zum ästhetischen Daseyn gelangt) antreffen. — Der Künstler muß also Genie besitzen; er muß für den ästhetisch-darstellbaren Stoff eine neue, und zwar die dem Stoffe anpassendste, Form zu erfinden, und diese vermittelst der productiven Phantasie, die in ihm als eminente Kraft wirkt, zu realisiren im Stande seyn; er muß zugleich der dargestellten Form das innigste Leben seines tief gerührten Gefühls einzuhauchen verstehen; er muß endlich, bei der Hervorbringung der Form, des darzustellenden Stoffes, in technischer Hinsicht, völlig mächtig seyn; er muß, nach dieser letzten Forderung, artistische Virtuosität besitzen. Diese technische Vollkommenheit, die von der Phantasie abhängig ist, und nur durch die productive Phantasie (nicht durch die reproductive) zur eigentlichen Vollkommenheit reift, kann zwar den Abgang der beiden er-

sten Forderungen nicht ersetzen; sonst wäre der Koncertspieler in demselben Sinne Künstler, wie Haydn, Mozart und Cherubini, und der Silhouetteur stände mit Raphael, Correggio und Mengs auf einer Linie; aber sie darf auch bei dem vollendeten Kunstwerke nicht fehlen, weil die wohlthuende Erscheinung der Form für die Anschauung an diese technische Vollkommenheit gebunden ist. Sie schließt in der Poesie und Rhetorik alle Härten, allen Mißklang in der Sprache, in der Mahlerei alle Unreinlichkeit, in der Tanzkunst alles Steife und Affectirte u. s. w. von sich aus. Nur verwechsele man nie diese Politur des technischen Mechanismus mit der Kunst selbst; denn jener Mechanismus kann nur die Bearbeitung des Stoffes (z. B. Marmor, Holz ꝛc.), mithin die gegebenen und äußern Verhältnisse der ästhetischen Form betreffen; ihr Wesen und ihr Geist entspringen aus der Subjectivität des Künstlers.

Nach den aufgestellten Forderungen ist also die Kunst die vollendete Darstellung des Idealisch-Schönen in der ästhetischen Form für die Anschauung. Sie stellt nicht das Absolute selbst dar, das unerforschbar und unerreichbar ist; aber sie vollendet Formen, welche, da sie aus dem innersten Heiligthume des Gefühls stammen, wieder die reinsten und tiefsten Gefühle anregen, und die, da sie nur die genialische Begeisterung der Phantasie hervorbringen konnte, ebenfalls die Phantasie beleben und emporheben. Die Kunst, in höherm und eigentlichem Sinne, idealisirt also, d. h. sie versinnlicht durch eine frei producirte und vollendete Form eine ästhetische Idee innerhalb der durch das Ideal des Schönen abgeschlosse-

nen Sphäre des Schönen, die aber der productiven Phantasie eine unermeßliche Mannigfaltigkeit ästhetischer Formen in dem Gebiete jeder einzelnen Kunst verstattet.

Mit dieser Entwickelung fällt denn auch die unnatürliche Eintheilung der Künste in ästhetische und mechanische und in freie und in Lohnkünste hinweg, die nie von einem ästhetischen Kopfe angenommen werden konnte. Nie hat man wohl im Ernste in der Aesthetik von der Kochkunst, von der Reitkunst, Barbirkunst, Schneiderkunst, Frisirkunst, Parfumirkunst, Zuckerbäckerkunst, Turnierkunst ꝛc. reden können? Man parallelisire nur einmal Klopstock, Schiller, Göthe, Correggio, Canova ꝛc. mit einem Koch, Fechtmeister und Bereiter, und sage sich selbst ob sie auf gleiche Linie gestellt werden können? und dies müßte wenigstens in Hinsicht des Gemeinsamen aller Künste, d. i. in dem Ausdrucke des Schönen durch die ästhetische Form der Fall seyn. — Man sey doch nicht durch Mißgriffe in der Aesthetik neu; sondern vollende lieber das wissenschaftliche Gebiet derselben, in Beziehung auf die von dem Alterthume auf uns vererbten Künste und mit Rücksicht auf die philosophischen Bedürfnisse des Zeitgeistes.

Die Geringschätzung der Künste in den neuern Zeiten scheint nicht blos in der handwerksmäßigen Betreibung derselben von vielen sogenannten Kunstgenossen zu liegen, sondern auch in den unrichtigen Begriffen über

das Wesen und den Zweck der schönen Künste. Die Aesthetiker haben zur Verbreitung dieser unrichtigen Begriffe selbst beigetragen, wenn sie bald das Wesen der Kunst in Erregung des Vergnügens, bald in Verschönerung der Wirklichkeit, bald in das Bedürfniß der Beschäftigung der Seelenkräfte, bald in die angenehme Vertreibung der Langweile, bald in die Nachahmung der schönen Natur, bald in eine vollkommene sinnliche Erkenntniß, bald in ein unintessirtes (aber kaltes) Wohlgefallen an einer schönen Form setzten. Mögen immer einzelne Menschen die Künste aus einem so niedrigen Standpuncte betrachten; dies beeinträchtigt das wahre Wesen der Kunst so wenig, wie das Wesen der Sittlichkeit darunter leiden kann, wenn der einzelne Mensch sich von ihr entfernt und sie durch seine Handlungen verläugnet, oder die Tugend blos als ein Mittel zur Glückseligkeit — und nach dieser Analogie die Künste blos als ein Mittel zum Vergnügen und zur Vertreibung der Langeweile — behandelt. — Das Schöne hat eben so sein, im Wesen des Menschen begründetes, Ideal, wie das Gute. So wie die Vernunft die Form für jede pflichtmäßige Handlung mit unnachlaßlicher Strenge gebietet; so stellt die Phantasie (die man doch ja nicht als im Widerstreite mit der Vernunft denke, da es ihre Function ist, die Ideen der Vernunft zu versinnlichen, und also für eine ihr eigenthümliche Sphäre — für die Sphäre der Darstellung — zu bearbeiten) die Form für jedes Kunstwerk auf, welchem ästhetische Vollendung

zukommen soll. Nur darein ist das Wesen und der Zweck der Künste zu setzen, und dieser höchste Standpunct für dieselben geht unmittelbar aus der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit der geistigen Anlagen hervor. —

9.

Unterschied zwischen Kunst und Handwerk.

Der Unterschied zwischen Kunst und Handwerk läßt sich am besten nach der Verschiedenheit der Begriffe: Kunst und künstlich angeben. Die erste erscheint in ihrer Ankündigung als Product des Genies; das letztere ist eine Aeußerung des Fleißes. Die erste setzt ein freies Spiel der Phantasie, das letztere höchstens körperliche Geschicklichkeit und Gewandtheit voraus. Die erste entspringt aus dem Gefühle und spricht zu dem Gefühle; das letztere wird des Erwerbes wegen oder zur Vertreibung der Langeweile geübt. Bei der erstern ist das Technische zwar nöthig, aber doch nur untergeordnetes Merkmal der artistischen Vollendung der Form, überhaupt Nebensache; bei dem letztern ist das Technische die Hauptsache, und mit ihrer Erlernung ist der Kreis der handwerksmäßigen Fertigkeit und Geschicklichkeit geschlossen. — Mögen also immer die Handwerke für das wirkliche Leben noch so nützlich, ja selbst unentbehrlich seyn; mag die Raffinerie der Sinne sie zu einer noch so hohen Stufe der technischen Vollkommenheit verfeinert haben; sie entstehen ohne Befruchtung des Genie's, sie stammen nicht aus dem Innern des Menschen, — mit einem Worte: sie können erlernt

werden, und man kann in ihnen auslernen. Dies ist nie bei der Kunst der Fall. — Mögen also immer die Sinne etwas Angenehmes in den Producten der Handwerke — in künstlichen Stoffen und Massen zu Kleidung, Hausgeräthen 2c. — finden; der Shawl, der ostindische Nanquin, der Mousselin, der gut zugeschnittene Frack oder Stiefel, die schmackhafte Pastete und Torte, ist so wenig ein Kunstwerk, wie der Mahagonitisch, oder der gemünzte Ducaten, oder das gekräuselte Haar, und die Stutzperücke u. s. w. Man nenne daher die vollendeten Producte des technischen Fleißes und der mechanischen Geschicklichkeit nie Kunstwerke, selbst wenn die Unbestimmtheit des Sprachgebrauchs sich dafür erklärte; denn alle Produkte der Industrie sind nur Resultate einer erlernten und durch Uebung vervollkommneten mechanischen Fertigkeit und Gewandtheit; aber keine Schöpfungen der Phantasie, und ohne alle Bewegung und Rührung des Gefühlsvermögens hervorgebracht.

10.

Unterschied zwischen Kunst und körperlicher Fertigkeit.

Die Erziehung der Alten kannte gewisse Beschäftigungen und Fertigkeiten, die in neuern Zeiten, zum großen Vortheile der körperlichen Bildung, wieder belebt worden sind: die sogenannten gymnastischen Uebungen. Sie verschaffen dem Körper vortheilhafte Stellungen, und geben ihm Gewandtheit, Leichtigkeit, Sicherheit und Kraft. Springen, Ringen, Laufen, Fechten, Reiten, Balan=

ciren u. s. w. gehören hieher. Wie sehr würde man aber den häuslichen und pädagogischen Zweck dieser Uebungen verfehlen und den Geist der Künste mißverstehen, wenn man den geschickten und fertigen Fechter oder Reiter einen Künstler nennen wollte? Selbst der gewöhnliche und mechanische Tänzer und Tanzmeister ist dies nicht; nur eine Vigano, ein Vestris und solche Tänzer, die eine ästhetische Darstellung von Ideen vermittelst des Tanzes leisten, können auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen. Alle jene Fertigkeiten kann sich der entschiedenste Dummkopf aneignen; aber ohne Genialität, wenigstens in Einem Felde, gedieh noch kein Künstler. Jene Uebungen können ohne Phantasie zu einer hohen Vollkommenheit gebracht werden; aber ohne die heilige Flamme der productiven Phantasie entsteht kein Kunstwerk. Jene Fertigkeiten können wohl dem Körper eine wohlthätige Bewegung verschaffen; aber ein höheres Gefühl, das Gefühl des Unendlichen, regen sie nicht an. Warum will man also die Scheidewand zwischen Kunst und Gymnastik durchbrechen, da beiden eine bestimmt arrondirte Sphäre zukommt?

— 11. —

Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft.

Die Wissenschaft ist, als solche, ein in sich abgeschlossenes Ganze von Begriffen, die in ebenmäßiger Folge an einander gereihet und aus einander abgeleitet sind. Die Wissenschaft ist vollendet, wenn alles in ihr entwickelt ist, was zu ihr gehört, und zwar in der Ordnung, in welcher der Verstand am leichtesten den Zusammenhang des Ganzen

übersehen, und sich von der Wahrheit der aufgestellten Sätze am sichersten überzeugen kann. Die Wissenschaft entspringt also aus dem Vorstellungsvermögen, und beschäftigt auch zunächst dasselbe.

Die Kunst hingegen ist eine Sache des Gefühls und der lebensvollen Bilder der Phantasie. Sie stammt zwar, wie die Wissenschaft, aus demselben menschlichen Geiste und dessen ursprünglicher Gesetzmäßigkeit; aber sie entströmt einer andern Quelle, als jene.

Zwischen beiden findet ein wohlthätiger Zusammenhang statt, und das höhere geistige Leben des Menschen ist das Resultat einer zweifachen Thätigkeit, der Thätigkeit in der Wissenschaft, und der Thätigkeit in der Kunst. Beide gemeinschaftlich sind die reinen Quellen der vielseitigsten menschlichen Bildung und Kultur. — Wer nun blos innerhalb der Sphäre der Wissenschaft sich bewegt, wird zwar seine geistigen Kräfte entwickeln, üben und bilden; aber die Freuden, durch welche die Kunst das menschliche Daseyn verschönert, werden ihm fehlen, und die ursprüngliche Empfänglichkeit für Kunstgenuß wird allmählig in ihm erstumpfen. — Wer hingegen sich ausschließend auf den Kreis der Kunst beschränkt, wird ebenfalls nur einseitig gebildet, und die ewige Harmonie, welche von Wissenschaft und Kunst gemeinschaftlich ausgehet, und sich über das Leben des durch beide gleichmäßig gereiften Geistes verbreitet, wird ihm unbekannt bleiben. — Nur also der, welcher in beiden zugleich die letzte Bedingung aller geistigen Reife und Vollendung erkennt, und deshalb beide mit gleicher Liebe

und Thätigkeit anbauet, wird mit seinen geistigen Kräften in das glücklichste Gleichgewicht treten, und eben so durch die Kunst sein Daseyn veredeln und verschönern, wie er den Wissenschaften die höhere Aufklärung verdankt, die den Mann von wahrer Bildung charakterisirt.

Die Erfahrung bestätigt es, daß, je weiter ein Individuum überhaupt in der Kultur zurückbleibt, auch desto weniger Sinn und Empfänglichkeit für Kunst ihm einwohnt; daß aber mit seinem Fortschreiten in der Kultur der Sinn für schöne Kunst sich immer reicher in ihm entfaltet. — Es giebt aber auch eine ästhetische Manie, die aus Verbildung und Ueberbildung der geistigen Kräfte und aus einer fehlerhaften Richtung auf die Werke der Kunst hervorgehet. Vorzüglich scheint unser Zeitalter die Verirrungen des ästhetischen Mysticismus, der die Grenzlinie zwischen Kunst und Religion durchbricht, und uns die Symbole und Mythologie des Katholicismus als die höchsten Kunstformen darbietet, genau beobachten zu müssen.

Bei einer genauen Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft findet man, daß die sieben sogenannten freien Künste der Alten (Grammatik, Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie, Dialektik und Rhetorik) größtentheils Wissenschaften waren.

12.

Unterschied zwischen Kunst und Natur.

Das unermeßliche Reich von lebendigen und leblosen Wesen, dem auch wir nach unserer Organisation angehören, nennen wir Natur. In ihr herrscht ein beständiger Kreislauf des Entstehens, Entwickelns, Aufblühens, Veraltens und Untergehens der organischen Geschöpfe, die wir, sobald wir die Natur selbst als ein in sich abgeschlossenes Ganze personificiren, Naturproducte nennen. — Die Producte der Kunst haben mit den Naturproducten nichts weiter gemein, als daß ihre Form in der Anschauung aufgefaßt wird; aber ihrem Ursprunge nach gehören die Producte der Kunst in das Gebiet der Freiheit, und zwar in wiefern die Freiheit in der abgeschlossenen Sphäre des Schönen thätig ist.

Kunst und Natur sind nicht Opposita, sondern iuxta se posita; zwei Sphären, die sich zwar in manchen Hinsichten ähnlich und verwandt, im Ganzen aber durch die Verschiedenartigkeit ihrer Grundcharaktere ganz von einander getrennt sind. Denn, wenn in der leblosen Natur alles nach nothwendigen Gesetzen erfolgt, und in der belebten Natur die Erscheinungen der sogenannten Kunsttriebe der Thiere aus den Wirkungen des Instinkts hervorgehen; so ist die Kunst blos das Product eines freien Wesens, und selbst das Natürlich-Schöne kann nur von einem Wesen genossen werden, in welchem eine ursprünglich gesetzmäßige Anlage für das Schöne gemacht ist, so wie die idealisirte Nachahmung der Natur lediglich aus

der freien Kraft des productiven Künstlers hervorgehet.

Unter allen Naturproducten ist aber die menschliche Organisation das vollendetste und edelste, weshalb sie auch der ästhetische Typus für alle Darstellung organischer Formen bleibt.

13.

Der Künstler, der Virtuose und der Dilettant.

Will man durch den gewählten Ausdruck bestimmt bezeichnen, so verdient blos der den Namen eines Künstlers, der vermittelst der ihm einwohnenden productiven Kraft eine ästhetisch-schöne Form in der Sphäre einer bestimmten Kunst hervorzubringen vermag. — Zur Virtuosenschaft gehört weniger. Der Virtuose muß zunächst die technische Vollkommenheit gewisser Kunstformen in seiner Gewalt, er muß sich des Mechanischen in einer gegebenen Kunst bemächtigt haben, und die Fertigkeit, die er sich in der Darstellung des Technischen einer Kunst angeeignet hat, muß von einem freien Spiele der Phantasie, das allen Zwang und alle Erkünstelung von sich ausschließt, unterstützt werden. So kann es nicht bloß in der Musik, sondern in jeder Kunst, Virtuosen geben. Dahin gehören diejenigen Mahler und Plastiker, welche schon vorhandene Formen kopiren; dahin gehört die Zahl der guten Tänzer, die aber keine neue Form in der Tanzkunst erfinden; selbst mehrere

Untertheile der plastischen Kunst (z. B. Kupferstecherkunst ꝛc.) würde man ganz hieher rechnen können.

Der Virtuose wirkt also im Reiche schöner Formen, und muß in dieser Hinsicht ästhetische Talente haben; aber er ermangelt des productiven Genie's, und er lebt blos in dem Umkreise und in der Nachbildung bereits vorhandener Kunstwerke.

Der Dilettant endlich wird durch eine entschiedene Neigung, die ihm beiwohnt, zu den Künsten überhaupt, oder zu einer bestimmten einzelnen Kunst geführt. Er sucht sich, durch Läuterung seines Geschmackes an dem Studium schöner Kunstwerke, zu einer richtigen Ansicht und Beurtheilung derselben, und zu einer umschließenden Uebersicht über das abgeschlossene Gebiet einer bestimmten Kunst zu erheben; aber er glänzt nicht als Erfinder in dem Kreise der Künste; selbst auf die Virtuosenschaft in einer bestimmten Kunst (Musik, Mahlerei, Poesie ꝛc.) leistet er Verzicht, weil ihn der Drang der bürgerlichen Geschäfte abhält, der technischen Uebung in der Kunst so viel Zeit zu widmen, als man bedarf, um nur bis zur Vollkommenheit des Virtuosen zu gelangen.

14.

Genie und Disciplin des Künstlers.

Der wahre Künstler, im wahren Sinne des Wortes (ein Schiller, Matthison, Mozart, Haydn, Correggio, Vernet, Canova ꝛc.), muß in Hinsicht auf seine

Naturanlagen für die Künste gebohren seyn, d. h. es muß die harmonische Verbindung und das Zusammenwirken der productiven Phantasie mit einer tiefen Empfindsamkeit und mit einem hohen Drange zur Darstellung, so wie mit einer lebendigen Stärke in der Darstellung in seiner Individualität von der Natur selbst begründet seyn. Wo diese geistigen Vermögen, Phantasie, Gefühl und Genie, für die Erfindung und Darstellung, nicht in einem ungewöhnlichen Grade vorhanden sind, und bei ihrer Wirksamkeit im Gleichgewichte stehen; da fehlt auch der Beruf und die Weihe zur Kunst, und da ist eine höhere Vollendung in derselben unmöglich.

Wo sie aber in der Individualität eines Menschen zusammentreffen, da muß zur Vollendung des Künstlers die Disciplin und ebenmäßige Kultur dieser Anlagen ihrer reichen natürlichen Ausstattung zu Hülfe kommen, um reine und vollendete Kunstwerke zu produciren, die sich von allem Ueberspannten, Unreifen und Erkünstelten gleich weit entfernt halten.

Das Genie, so wenig es auch nach seiner ursprünglichen Begründung in dem Wesen des Künstlers erforscht und in seine einzelnen Merkmale zerlegt werden kann, bedarf, bei seiner natürlichen und eminenten Ankündigung für diese oder jene Kunst, einer weisen Leitung und Richtung, um sich weder in der Auswahl seiner Stoffe, noch in der Producirung der Form von dem Ideale der Schönheit zu verirren; es bedarf einer vielseitigen Uebung, Beschäftigung und Nahrung, damit der Umkreis seiner Wirksamkeit reich und

mannigfaltig werde, und sein geläuterter und gereifter Geschmack sich in demselben Grade in der technischen Vollendung der Form bewähre, unter welchem sich die ihm einwohnende ursprüngliche und unermeßliche Kraft des Geistes in der Erfindung der Form ankündigt.

15.

Originalität und Manier des Künstlers.

Das Genie des Künstlers ist Naturanlage und zeigt sich in der eminenten Thätigkeit der edelsten Seelenkräfte. Dabei kann aber nicht nachgewiesen oder zergliedert werden, aus wie vielen einzelnen Theilen oder concurrirenden Seelenkräften das Genie zusammengesetzt sey; es ist Einheit in der Anlage, und kündigt sich als Einheit in der Kunstform an. Erfindungskraft; Producirung neuer Formen ist sein unterscheidendes Merkmal in der Ankündigung von dem blos mit Talenten ausgestatteten Individuum; man frage nicht, wie ein Genie wird, — es ist, und der Abgang der überschwenglichen Kraft des Genie's kann nicht durch mühseligen Fleiß erworben oder durch sogenannte Geniesprünge ersetzt werden, so wenig, wie das producirende Genie in den Augenblicken der Begeisterung sich der Regeln bewußt wird, nach denen es wirkt, sondern blos dem unsichtbaren und mächtigen Drange der innern Begeisterung unwiderstehlich folgt. — Die Genialität kündigt sich aber entweder durch die Vernunft oder durch die Phantasie an. In der erstern Hinsicht beruht die Wirksamkeit des Genies auf der Producirung neuer Ideen, und also auf der Erweiterung und Vollen-

dung des wissenschaftlichen Gebietes; in der zweiten Hinsicht, die unmittelbar die ästhetische ist, ruft das Genie die Formen der Kunst zum Daseyn. Auf dieser Producirung beruht seine Originalität, wodurch sich der eine Künstler genau von allen andern unterscheidet, und nach welcher er sich seine ihm eigenthümliche Manier schafft, die in der aus seiner Individualität unmittelbar hervorgehenden, und selbst bei der Darstellung verschiedenartiger Stoffe der Kunst immer wiederkehrenden, ähnlichen Behandlung der Stoffe besteht, woran der Künstler sogleich in allen seinen Producten mehr oder weniger wieder erkannt werden kann. Ist diese Manier ganz das Resultat der artistischen Individualität; so ist sie nichts weniger als tadelnswerth, und die Originalität des Künstlers spricht sich in ihr, als einem zufälligen Merkmale der schönen Formen, eben so unverkennbar, wie in der Erfindung der Form selbst aus. Nur muß diese Manier sich nur in den allgemeinsten Umrissen der Kunstform gleich bleiben. Sobald sie sich in der wiederkehrenden ähnlichen Haltung des Kleinlichen gefällt; sobald ist sie ein sicherer Beweis ästhetischer Armuth. Soll sie nicht den Kenner beleidigen und anstößig werden; so muß die größte Mannigfaltigkeit mit ihr verbunden seyn, und sie nur aus den allgemeinsten Umrissen der in jeder neuen Kunstform verjüngten Darstellung des Stoffes hervorschimmern.

Der wahre Künstler wird deshalb nie in einer entlehnten Manier arbeiten und sich dieselbe aneignen; denn nothwendig muß durch die Kopirung einer fremden Manier, die doch immer nur das Zufällige der Form betrifft, die Originalität verloren gehen, oder diese Nachah-

mung soll sogar den Abgang der eignen Originalität verdecken.

Im guten Sinne haben die trefflichsten Künstler Manier in ihren Arbeiten. So erkennt man die großen Meister in der Mahlerei an ihrer Farbenmischung, an dem Fleische der dargestellten Körper ꝛc., die großen Tonkünstler in ihrer Instrumentirung und in der Analogie der Wendungen wieder. Denn wer sollte nicht die Werke eines Mozart, Haydn, Pleyel ꝛc. sogleich beim Vortrage erkennen? — Wer findet nicht Matthison in seiner Naturmahlerei, in seinem lieblichen Helldunkel und in seiner sorgfältig geglätteten Diction wieder? Welcher Kenner der Beredtsamkeit wird nicht sogleich die Musterreden von Reinhard, Zollikofer u. a. schon an dem Technischen ihrer Form und an der aus der Individualität dieser Redner hervorgehenden Haltung des Styls erkennen? Gleichmäßig sehen sich Schillers, Shakesspears, Ifflands dramatische Producte ähnlich. — Dagegen findet sich bei Salis, bei C. Schreiber u. a. Nachbildung einer fremden Manier, die, ob sie gleich gelungen ist, und beide Dichter nach ihren vorzüglichsten Producten zur Virtuosenschaft in der Kunst erhebt, dennoch sie um das Prädicat der Originalität bringt.

16.
Unterschied zwischen Kritik, Theorie der Künste, Metaphysik des Schönen und Aesthetik.

Die wissenschaftliche Behandlung der Aesthetik hat nicht nur dadurch viel gelitten, daß die Grundsätze der jedesmal herrschenden philosophischen Systeme (des Wolfianismus, des Eklekticismus, des Kriticismus, des Identitätssystems) auf sie übergetragen und angewandt wurden; sondern hauptsächlich auch dadurch, daß man Kritik der vorhandenen Kunstwerke nach gewissen oft willkührlich angenommenen Regeln des Geschmackes, Theorie der Künste und Aesthetik mit einander verwechselte, und diese drei verschiedenartigen Begriffe gleichsam als Synonyme behandelte.

Von der Kritik der Kunstwerke kann nur nach der Aufstellung eines bestimmten Begriffes von dem Geschmacke die Rede seyn; dieser Begriff hängt aber von der (weiter unten auszuführenden) Angabe des Gesetzes der Form ab, denn darin zeigt sich eben der Geschmack, daß er bestimmt, ob irgend ein einzelnes Kunstwerk, sowohl als Totalität, als auch nach dem Detail seiner Form, dem Gesetze der Form angemessen sey oder nicht? —

Die Theorie der Künste aber muß genau von der Aesthetik, dem wissenschaftlichen Ganzen einer Philosophie der schönen Künste, unterschieden werden. Denn alle Theorie setzt Praxis voraus, weil sie ihre Regeln von den existirenden Mustern in den einzelnen Künsten ableiten und sie an densel-

ben bewähren muß. Höchstens kann sie also zu einer Vergleichung der einzelnen Künste in Hinsicht des Gemeinsamen derselben führen, nicht aber aus der Praxis die höchsten und letzten Principien für eine wissenschaftliche Darstellung des Gemeinsamen aller Künste entwickeln; denn ein Aufsteigen von dem Einzelnen zu dem Besondern (oder von den vorhandenen Mustern zu den daraus abstrahirten Regeln) ist noch kein Erheben zu dem Allgemeinen, in welchem wieder alle Regeln gleichmäßig begründet, und einer systematischen Darstellung fähig sind. Die Kunstregeln beziehen sich aber theils auf den Kunstliebhaber, damit er sich von seinem Wohlgefallen an dem Schönen Rechenschaft ablegen könne; theils auf den Künstler, um darnach die natürliche Anlage zu den verschiedenen Künsten zu würdigen, und die Medien, durch welche schöne Gegenstände dargestellt werden können (Licht, Klang, Gestalt rc.) nach ihrer Beziehung auf die darzustellende schöne Form gehörig zu behandeln. Alle diese Modifikationen sind blos durch Abstraction von den in der Wirklichkeit existirenden Kunstwerken, nicht aber a priori, nach der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes selbst in seiner Thätigkeit, festzusetzen.

Es giebt also, wohlverstanden, zwar eine Theorie jeder einzelnen Kunst, in welcher die, aus der Philosophie über das Schöne hervorgehenden, Resultate für das Gemeinsame in allen Künsten auf die isolirten Künste angewandt, und mit den vorhandenen Meisterwerken in diesen Künsten zusammengehalten werden; aber keine Theorie der Theorieen der einzelnen Künste,

weil diese nur durch das Aufsteigen von dem Gegebenen und Empirisch-Wahrgenommenen zu dem Besondern, und von diesem zu dem Allgemeinen gewonnen werden könnte.

Doch höher, als die Theorie jeder einzelnen Kunst, steht die Philosophie oder Metaphysik des Schönen, welche von der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in Hinsicht auf seine Thätigkeit in der Sphäre des Schönen ausgehet, und die Basis einer wissenschaftlichen Aesthetik ausmachen muß. Sie darf nicht, wenn sie nicht mit dem wandelnden Zeitgeiste schnell veralten will, das Kolorit eines herrschenden oder nach Herrschaft strebenden Systems an sich tragen; vielmehr muß sie sich auf den unvergänglichen Charakter der menschlichen Natur selbst gründen. Sie gehet daher von der Subjectivität der Schönheit aus, und entwickelt aus dem aufgestellten Begriffe des Schönen das Gesetz der Form nach seiner Allgemeinheit für alle Kunstproducte in allen einzelnen Künsten. Dieses Gesetz der Form steht eben so am Eingange der Aesthetik, wie das Sittengesetz am Eingange der Moralphilosophie. So wie das letztere der Maasstab für die Sittlichkeit der Handlungen ist; so ist das erstere der Maasstab für die Schönheit der Formen. So wie jenes unerschütterlich, aller Verirrungen des menschlichen Willens ungeachtet, fest stehet und alle freie Wesen verbindet; so gilt auch dieses, aller Fehler in den einzelnen Kunstwerken ungeachtet, unbedingt, und ergeht als unnachlaßliche Forderung an alle Künstler. So wie durch das Sittengesetz die Sphäre des Moralischen bestimmt abgeschlossen wird; so wird durch das Gesetz der Form das Gebiet des Schönen ein völlig in sich arrondirtes Gebiet. Nur das ist

Kunst, was von diesem Gesetze der Form ausgehet und unter ihm stehet; nur das ist ein Kunstwerk, was nach diesem Gesetze, als leitendem Principe, in seiner Vollendung beurtheilt werden kann. Dieses Gesetz der Form ist als solches ganz formell, d. h. es bezieht sich nicht auf den gegebenen Stoff zu dem Kunstwerke, sondern blos und lediglich auf die Form, unter welcher der Stoff erscheint, und mit der systematischen Entwickelung aller in diesem Gesetze der Form enthaltenen Bedingungen für die Vollendung der ästhetischen Form ist die Sphäre der Metaphysik des Schönen, die also auf apriorischen Principien beruht, geschlossen.

Sollte daher die Aesthetik als reinphilosophische und transcendentale Wissenschaft dargestellt werden; so wäre sie identisch mit der Metaphysik des Schönen. Da nun aber das Gesetz der Form nicht anders zur Gültigkeit gelangen kann, als durch die Anwendung auf die einzelnen schönen Formen der Kunst; so muß mit der Metaphysik des Schönen, als dem ersten und allgemeinen Theile der Aesthetik, die Theorie der einzelnen Künste verbunden, und in dieser Theorie, die an sich aus empirischen Wahrnehmungen und Reflexionen über die existirenden Kunstwerke hervorgegangen ist, das Gesetz der Form auf die einzelnen Künste, und auf die in jeder Kunst vollendeten Kunstwerke angewandt werden. Diese Anwendung des Gesetzes der Form auf die in der Erfahrung vorhandenen Kunstwerke ist aber deshalb möglich, weil jenes Gesetz der Form aus der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes nach seiner Wirksamkeit in der Sphäre des Schönen hervorgehet, und die existirenden Kunstwerke diese Wirksamkeit des mensch-

lichen Geistes innerhalb der Sphäre des Schönen, und zwar in Angemessenheit zu seiner ursprünglichen Gesetzmäßigkeit, enthalten. Die Anwendung des Gesetzes der Form auf die einzelnen Künste und auf die in ihnen vorhandenen einzelnen Kunstproducte ist aber auch nothwendig, weil nur dadurch das Gebiet der Künste geschlossen, die Grenze zwischen Kunst, technischer Virtuosität, Wissenschaft und mechanischem Fleiße genau gezogen, und jedes einzelne Kunstwerk, nach seiner ästhetischen Vollendung, beurtheilt werden kann.

17.

Aesthetik als Wissenschaft.

Die Aesthetik umschließt also zwei einzelne Theile: die Metaphysik des Schönen und die Theorie der einzelnen schönen Künste. Wer sie blos als Metaphysik des Schönen behandelt, und die Anwendung des Gesetzes der Form auf die einzelnen Künste und Kunstwerke davon trennt, kann die Aesthetik nicht als Philosophie der schönen Künste, sondern blos als systematische Darstellung des Schönen — entweder objectiv (dogmatisch und pantheistisch) oder subjectiv (kritisch) — vollenden. — Wer die Aesthetik blos als Theorie der einzelnen schönen Künste aufstellet, ermangelt des letzten, aus der Natur des Menschen selbst hervorgehenden, Princips für Schönheit in der Kunst sowohl, als auch für die Bestimmung der Sphäre der Kunst; weshalb auch die bloßen Theoretiker bald dies, bald jenes Künstliche nach

Willkühr in die Sphäre der Kunst ziehen. — Wer endlich die Aesthetik blos als **Kritik des Geschmacks** nimmt, in wiefern der letztere der Richter über Schönheit der Formen seyn soll, wird bei seinen Urtheilen über die einzelnen Kunstformen und über das Detail in denselben nicht von höhern philosophischen Grundsätzen geleitet, sobald der Geschmack nicht als das Vermögen dargestellt wird, die Angemessenheit eines Kunstwerkes zu dem Gesetze der Form zu beurtheilen, wo dessen Darstellung aber auf **die Entwickelung des Gesetzes der Form** folgen muß.

Die **Aesthetik** nun, nach den aufgestellten Forderungen an dieselbe, ist die Wissenschaft **von der ursprünglich (a priori) gesetzmäßigen Wirksamkeit des menschlichen Geistes in der Sphäre des Schönen**; — oder näher bestimmt: die Wissenschaft **von der empirischen Ankündigung der ursprünglich gesetzmäßigen Wirksamkeit des menschlichen Geistes in der Sphäre des Schönen oder in dem, durch das Ideal des Schönen abgeschlossenen, Gebiete der schönen Künste.** Sie zerfällt also in zwei Theile:

1) Wissenschaftliche Darstellung der ursprünglich gesetzmäßigen Wirksamkeit des menschlichen Geistes in der Sphäre des Schönen — **Metaphysik des Schönen** — (reiner oder allgemeiner Theil der Aesthetik).
2) Wissenschaftliche Darstellung der empirischen Ankündigung und Wirksamkeit des

menschlichen Geistes in dem, durch das Ideal des Schönen abgeschlossenen, Gebiete der schönen Künste — Theorie der schönen Künste — (angewandter oder specieller Theil der Aesthetik).

Es giebt also eine Aesthetik als Wissenschaft. Sie soll nicht dem Genie die Regel geben, nach der es in der Sphäre des Schönen wirken soll; noch weniger soll sie eine bloße Kritik des Geschmackes oder ein Aggregat von Regeln seyn, nach welchen man die einzelnen vorhandenen Kunstwerke, auf welche man stößt, beurtheilen kann. Vielmehr wird sie dadurch Wissenschaft, daß sie die empirisch wahrnehmbare Wirksamkeit des Menschen in der Sphäre des Schönen zurückführt auf die ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes, in welcher eben so tief die Thätigkeit der Freiheit in der Sphäre des Schönen, wie die Thätigkeit der Freiheit in der Erforschung des Wahren und in der Realisirung des Guten begründet ist. Dadurch tritt die Aesthetik mit der Logik und Moralphilosophie auf gleiche Linie der wissenschaftlichen Begründung. Sie ist von nun an keine bloße Theorie einzelner Künste mehr; wohl aber erhält durch die Metaphysik des Schönen die Theorie jeder einzelnen Kunst innern wissenschaftlichen Zusammenhang, genaue Grenzbestimmung dessen überhaupt, was Kunst ist, und was von ihr ausgeschlossen werden muß, und einen sicher leitenden Maaßstab dafür, ob das einzelne Kunstwerk dem Gesetze der Form angemessen ist, oder nicht. — So wie die Moralphilosophie,

das Ideal der Pflicht, die philosophische Rechtslehre das Ideal des Rechts aus der Metaphysik entlehnt, und die Thätigkeit der Freiheit in Beziehung auf diese Ideale durch ein höchstes Gesetz bestimmt wird; so entlehnt auch die Aesthetik das Ideal des Schönen aus der Metaphysik, und stellt in dem Gesetze der Form die höchste Norm für jedes Kunstwerk auf. Zwar kann das Ideal des Schönen, das aus dem Gefühlsvermögen (einem in der Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes eben so ursprünglich begründeten Vermögen, wie das Vorstellungsvermögen) und zwar nach seinem Zusammenhange mit der Phantasie hervorgehet, nicht, nach seiner völligen Umgebung, so analysirt werden, wie dies bei den Zuständen des Vorstellungsvermögens möglich ist; aber die Gültigkeit dieses Ideals stehet fest, sobald man sich von der veralteten Distinction der Geisteskräfte in niedere und höhere losgerissen, — mithin die Phantasie in ihre Rechte eingesetzt, — und das Gefühlsvermögen, als ursprüngliches Vermögen des menschlichen Geistes, auf gleiche Linie mit dem Vorstellungs- und Begehrungsvermögen erhoben hat. — Dies letztere geschah selbst von Kant noch nicht, obgleich durch seine Analysis das Gefühl schärfer, als vorher, von den Vorstellungen und Bestrebungen getrennt wurde. Die Wolfische und eklektische Periode hatte das Gefühl, unter dem unbestimmten Ausdrucke Empfindung, bald dem Erkenntnißvermögen, bald dem Willen (die beiden alten Terminologieen für Vorstellungs- und Begehrungsvermögen) zugegeben, obgleich schon Bilfinger in s. Dilucidat. philosoph.

de Deo, anima, mundo etc. p. 258 (ed. 2) einen hellen Blick darauf warf: „Vellem existerent, qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, abstrahendi et memoriam praestarent, quod bonus ille Aristoteles praestitit circa intellectum, h. e. ut in artis formam redigerent, quidquid ad illas in suo usu dirigendas et iuvandas pertinet et conducit.“

Die Benennung der beiden Theile der Aesthetik: reiner und angewandter, oder allgemeiner und specieller Theil, scheint der Eintheilung in die theoretische und practische vorgezogen werden zu müssen. Denn, nach der gegebenen Erklärung von dem Begriffe und Umfange dieser Wissenschaft enthält der erste Theil wirklich reine, d. h. aus der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes selbst abgeleitete — mithin allgemeine — Principien für seine Thätigkeit in der Sphäre des Schönen; und im zweiten Theile werden diese Principien angewandt auf die empirische Ankündigung jener Thätigkeit im Gebiete der Kunst; es wird untersucht, ob in der Kunst, (in der Wirklichkeit) das so ist, wie es, nach den ursprünglichen Anlagen des Menschen seyn kann und seyn soll. —

Eine practische Aesthetik hingegen im Gegensatze gegen die theoretische, enthielte, nach meiner Ansicht, eine auf die Bedürfnisse des angehenden Künstlers oder des Kunstdilettanten berechnete, Zergliederung isolirter Kunstwerke aus allen Kün-

sten, um durch diese Analysis den Geschmack zu üben und zu läutern, und den jungen Künstler allmählig zu gewöhnen, jedes einzelne Kunstwerk unter das Gesetz der Form zu bringen, und dieses selbst auf die ursprünglich gesetzmäßige Wirksamkeit des menschlichen Geistes in der Sphäre des Schönen zurückzuführen.

18.

Verhältniß der Aesthetik zur Moralphilosophie.

Man verfehlt durchaus den wissenschaftlichen Standpunct für die Aesthetik, wenn man von ihr verlangt, daß sie, an sich, moralische Zwecke befördern solle. Das Höchste, was der Moralist von ihr erwarten darf, ist: daß sie nichts darstelle, was den Forderungen des Sittengesetzes widerspricht. Denn die Sphäre des Schönen ist, an sich, eine eben so in der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes begründete und selbstständige Sphäre der geistigen Thätigkeit, wie die Sphäre des Wahren und des Guten, und der Anbau dieser Sphäre kann nur durch die völlig ebenmäßige Entwickelung und Ausbildung der in dem menschlichen Geiste enthaltenen Anlagen und Vermögen für die Darstellung des Schönen gedeihen. Da aber unter allen Zwecken der menschlichen Natur der Zweck der Sittlichkeit der letzte und höchste, und mithin auch das Ideal der Sittlichkeit das höchste und vollendeteste in der menschlichen Natur ist; so kann allerdings von der Kunst verlangt werden, daß sie nichts in ihre Darstellungen aufnehme, was das Ideal der Sittlichkeit in dem innern

Heiligthume des Menschen zerstört, und der Künstler muß es selbst fühlen, daß die höchste Verklärung der Menschheit vermittelst der Kunstdarstellung darauf beruht, daß ihre Individuen unter Beziehungen und Umgebungen erscheinen, welche ihre freie Annäherung an das Ideal der Sittlichkeit ausdrücken.

Aesthetik und Moralphilosophie sind also, als Wissenschaften, darin mit einander verwandt, daß an der Spitze beider ein Ideal steht, das realisirt werden soll. Wenn aber das Ideal der Moralphilosophie dem Willen vorgehalten wird, und nur durch freie Handlungen realisirt werden kann; so stehet das Ideal der Aesthetik vor dem Gefühlsvermögen und vor der Phantasie, und der Künstler nähert sich demselben durch ästhetische Formen, doch ohne es je ganz zu erreichen, weil durch keine Thätigkeit des Menschen die hohen Ideale, die ihm vorschweben, nach ihrem letzten Puncte realisirt werden können.

Die Kunstform wird aber um so vollendeter seyn, je reiner sie das Idealische darstellt, je mächtiger das Idealische aus der erscheinenden Form zu dem bewegten Gefühle spricht, und je bestimmter die Form als ästhetische Totalität der Phantasie vorschwebt.

Seit der Sinn für Kunst sich immer weiter verbreitete, fühlte man auch die Nothwendigkeit, bereits in der Erziehung auf die Entwickelung dieses Sinnes und auf die Ausbildung des Geschmackes Rücksicht zu nehmen. Man concentrirte daher den ganzen Inbegriff aller der Anstalten und Uebungen, wodurch

die Entwickelung des Gefühlsvermögens überhaupt, und insbesondere die Ausbildung des dem Menschen einwohnenden Sinnes fürs Schöne, so wie die Reife seines Geschmackes befördert wird, in dem Begriffe der ästhetischen Erziehung. (Vergl. meine Erziehungswissenschaft, aus dem Zwecke der Menschheit und des Staates abgeleitet, Th. 1, S. 136 ff.) Es wird zwar, bei der völligen Subjectivität des Geschmackes, nie eine objective Regel für denselben aufgestellt werden können; sobald aber als die Erziehung auf die Entwickelung und Läuterung des Geschmackes Rücksicht nimmt, sobald wird auch die Roheit der niedern Volksklassen und die Geschmacklosigkeit im gemeinen Leben sich vermindern. Besonders gehört die ästhetische Bildung in den Kreis der Erziehung der höhern Stände. Nicht jeder Gelehrter, nicht jeder Geschäftsmann kann zugleich Künstler seyn; aber der ursprüngliche Sinn für die Kunst kann in allen entfaltet und der Geschmack gehörig geleitet werden. Je früher dies geschieht; desto mehr wird der Einseitigkeit und der schiefen Richtung des Geschmackes vorgebeugt, eine Erscheinung, die bei Menschen von wissenschaftlicher Bildung kaum erklärbar wäre, wenn sie nicht ihren Grund in der vernachlässigten ästhetischen Erziehung hätte. Man lasse nur den Verstand des Menschen in der Erziehung eben so unbeschäftigt und unausgebildet, wie es meistens der Fall mit dem Geschmacke ist, und man wird in demselben Grade Unwissenheit, Aberglauben und Vorurtheil bei einem so vernachlässigten Menschen antreffen, wie der in der Aus-

bildung des Geschmackes vernachlässigte Mann die Spuren dieser Vernachlässigung in allen seinen Aeußerungen über Werke der schönen Kunst verräth. Genug, jede Kraft des menschlichen Geistes bedarf der Entwickelung und Ausbildung, wenn sie nicht als rohe Masse in dem Menschen vorhanden seyn, und sich einseitig, unbehülflich und in verfehlten Richtungen ankündigen soll. Daß dies in Hinsicht des Geschmacks bisher am häufigsten geschah, ging natürlich aus der beinahe völligen Vernachlässigung desselben in der Erziehung hervor. — Freilich kann die ästhetische Erziehung nicht alle Künste umschließen; aber die unentbehrlichsten — besonders für den Gelehrten und Mann von Bildung — mündlich und schriftliche Beredsamkeit, Poesie, Musik, etwas Kenntniß von der Mahlerei und der Schauspielkunst, sollten in keiner gehörig organisirten Erziehung fehlen. Ihr Anbau gewährt noch überdies den gewiß zu berechnenden Gewinn, daß sie der ganzen Ankündigung des durch die Künste veredelten Jünglings eine Milde und Feinheit geben, die durch keine Gelehrsamkeit und durch kein Sprachstudium erworben wird, und die in Verbindung mit der Reinheit der Sitten die äußere Liebenswürdigkeit des Menschen vermittelt.

19.

Verhältniß der Aesthetik zur Archäologie.

Die Kunst der Neuern ist eine Tochter der Kunst der Alten. Ueberall im Gebiete der Künste werden wir daran erinnert, daß in der alten Welt, besonders bei den Griechen, ein Sinn für Kunst existirte, der zu hoher Vollendung in der Kunstdarstellung führte. Doch ist es nicht zu verkennen, daß in manchen Künsten die Neuern mit vollem Rechte den Alten an die Seite gestellt werden können, wie z. B. in der Poesie, wo, abgesehen von dem verschiedenen Charakter der antiken und modernen Dichtkunst, die letztere sowohl in Hinsicht des Reichthums der einzelnen poetischen Formen, als auch in Hinsicht der Kraft, Lebendigkeit und Eleganz des Ausdrucks der bewegten Gefühle, die Parallele mit den Dichtern des Alterthums im Ganzen auszuhalten vermag.

In andern Künsten, z. B. in der Musik, Schauspielkunst, Gartenkunst, Mimik und Tanzkunst stehen entschieden die Neuern an Mannigfaltigkeit der Kunstformen und an reicherm und vollendeterm Anbaue des ganzen Kunstgebietes über den Alten. — Die Beredsamkeit hingegen, die in den republikanischen Staaten des Alterthums aus politischen Gründen zu einer so hohen Stufe der Vollkommenheit emporstieg, war, sobald wir die sogenannten profanen Musterreden des Alterthums betrachten, ehemals vollendeter als in neuern Zeiten; aber die religiöse Beredsamkeit, eine Tochter des Christenthums, ist ein ausschließender Vorzug der jüngern Völker.

Nur in der Plastik, Mahlerei und Architektur ist die Vorzeit beinahe unerreicht von den Neuern geblieben, wenigstens sind ihre idealischen Formen die Musterwerke für alles spätere Kunststudium geworden, und von ihnen ist die neuere **bildende** Kunst ausgegangen. Spricht man nun von dem Studium **der Antike**; so versteht man darunter überhaupt die **genaue Bekanntschaft mit den Ueberresten der bildenden Künste des Alterthums.** Sie gehört, da sie eine eigene Sphäre bildet, nicht unmittelbar zur Aesthetik, sondern ist der Gegenstand einer eignen Wissenschaft: der **Archäologie**, die aber unter allen Wissenschaften mit der Aesthetik am nächsten verwandt ist.

Chr. Gtli. **Heyne**, Einleitung in das Studium der Antike, oder Grundriß einer Anführung zur Kenntniß der alten Kunstwerke. Göttingen 1772. — Derselbe, antiquarische Aufsätze, 2 St. Leipzig 1778 f.

Bern. *de Montfaucon*, l'antiquité expliquée et representée en figures. Latein. und franz. Paris 1719 ff. Fol. 10 Theile, und 5 Theile Supplemente. (Auszug daraus, Nürnberg 1750 ff. von Schatz, mit Anmerk. von C . . ler.)

J. **Winckelmann**, Geschichte der Kunst des Alterthums. 2 Theile. 4. Dresden 1764. — Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767. (Dieses Meisterwerk erschien in mehrern Auflagen. — Der erste Theil beschäftigt sich mit dem Ursprunge der Kunst und

den Ursachen ihrer Verschiedenheit unter vielen Völkern; mit der Kunst der Aegypter, Phönicier, Perser, Hetrurier, — und der Griechen und Römer. Diese beiden letztern Völker werden im ersten Theile angefangen und im ganzen zweiten Theile fortgeführt.)

Graf Caylus, Abhandlungen zur Geschichte und Kunst, herausgegeb. v. Meusel. 2 Th. Altenburg 1768 f. (Sie erschienen ursprünglich französisch in den Mem. de l'Academ. des inscr. und betreffen zunächst Griechenland.)

J. F. Christ, Abhandlungen über die Literatur und Kunstwerke, vornämlich des Alterthums, — N. A. herausgegeb. von Zeune, Leipzig 1776.

I. A. *Ernesti*, Archaeologia literaria, — Lips. 1768. — ed. 2 von G. H. Martini, 1790.

G. H. Martini, akademische Vorlesungen über die Literärarchäologie nach Anleitung des Ernesti'schen Lehrbuchs. Altenb. 1797.

J. Jac. Rambach, archäologische Untersuchungen. Halle 1778.

Paul Fr. Achat Nitsch, Einleitung in das Studium der alten Kunstwerke für Künstler und Kunstliebhaber. Leipz. 1792.

A. L. *Millin*, introduction à l'etude des monumens antiques. Paris 1798. (2te Aufl.) Uebersetzt. Halle 1798.

J. G. Gurlitt, Allgemeine Einleitung in das Studium der schönen Kunst des Alterthums. 1ste Abth. Magdeb. 1799.

Joh. Phil. Siebenkees, Handbuch der Archäologie, oder Anleitung zur Kenntniß der Kunstwerke des Alterthums und zur Geschichte der Kunst der alten Völker. 2 Th. Nürnb. 1799 f.

Joh. Jac. Eschenburg, Handbuch der klassischen Literatur, 4te Aufl. Berl. 1801 (enthält Archäologie, Kunde der Klassiker, Mythologie, griechische und römische Alterthümer).

K. Aug. Böttiger, Andeutungen zu 24 Vorlesungen über die Archäologie. 1 Th. allgemeine Uebersicht und Geschichte der Plastik bei den Griechen. Dresden 1806. — Desselben und Meyers archäol. Hefte, 1. Heft, Weimar 1801, und sein archäolog. Museum, 1s Heft. Weimar 1801.

(Auch gehören Lessings Laokoon, dessen antiquar. Briefe, Voß mythol. Briefe, 2 Th. rc. hieher.)

20.

Literatur der Aesthetik.

Die Aesthetik ward erst gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zur wissenschaftlichen Darstellung erhoben, obgleich die Grenzlinie zwischen ihr und der Theorie der Künste, so wie zwischen ihr und der Kritik des Geschmackes bis auf die neuesten Zeiten herab weder scharf gezogen, noch festgehalten worden ist.

Den Alten war die Aesthetik, als Wissenschaft, unbekannt, so reich sie auch an einzelnen schönen Kunstformen waren. Die Theorie der einzelnen schönen Künste wurde höchstens von ihnen angebaut; zu einer Uebersicht über die Gesammtheit aller schönen Künste erhob sich Keiner.

Für die Redekunst ist Platons Gorgias wichtig. Doch gehört dem Aristoteles über die Redekunst und über die Kunst der Poesie (übers. v. Buhle, Berl. 1798) vor ihm der Vorzug. — Tief drang Longin in seiner Abhandlung vom Erhabenen in die Natur desselben ein, und erläuterte die aufgestellten Regeln durch treffende Beispiele. (Uebersetzung von Schlosser. Leipzig 1781.)

Unter den Römern hat sich Cicero durch mehrere Schriften um die Theorie der Redekunst, und Horaz um die Theorie der Dichtkunst verdient gemacht. — Höchst schätzbar sind Quinctilians zwölf Bücher de institutione oratoria. (Uebers. von Henke, 3 Th. Helmst. 1775 ff.)

Unter den Ausländern gehören folgende theoretische Schriften hieher:

Franzosen:

J. P. *de Crousaz*, Traité du beau. 2 Vol. Amsterd. 1712. N. A. 1724 (teutsche Uebersetzung, Königsb. 1758). Das Ganze besteht aus 13 Kapiteln.

Er setzt die Schönheit in Mannigfaltigkeit, Einheit, Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältniß.

J. Bapt. *du Bos*, Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture et la musique. Paris 1719. 2. Th. — N. A. in 3 Th. 1755 (in Dresden gedruckt 1760). Uebers. (1759) v. Gtfri. Benj. Funk. — Ihm ist das Gefühl der einzige Richter in Sachen des Geschmackes.

Rollin, la Manière d'enseigner et d'etudier les belles lettres. 4 Th. Paris 1726–1728. — Uebersetzt: Rollins Anweisung, wie man die freien Künste lehren und lernen soll. 4. Th. Leipz. 1775.

P. *André*, Essai sur le Beau. Paris 1741. — 2te Aufl. in 2. Th. 1763. — Uebersetzt: Altenburg 1757.

Juvenel de Carlencas, Essais sur l'histoire des belles lettres, des sciences et des arts. Lyon 1744. Uebersetzt vom Prof. Joh. Erh. Koppe, (zu Leipzig): Versuch einer Geschichte der schönen und anderer Wissenschaften, wie auch der freien und einiger mechanischen Künste. 2 Theile. Leipzig 1749, 1752. Dieses Werk handelt im 1. Abschn. von der Grammatik und den Sprachen, von der Poesie, Beredsamkeit, Geschichte ꝛc. Der zweite Abschnitt beschäftigt sich mit den Wissenschaften; doch ist die Musik aufgenommen. Der dritte Abschnitt stellet die Bildhauerkunst, Mahlerei, Holz- und Steinschneidekunst, Buchdruckerkunst ꝛc. auf. Im zweiten Theile

sind Abhandlungen über Künste und Wissenschaften gemischt.

Pierre *Estevé*, l'esprit des beaux arts. Paris 1753.

Den. *Diderot*, Traité du Beau, steht im ersten Theile der vollständigen Ausgabe seiner Werke (5 Theile), und ist der für die Encyklopädie gearbeitete Artikel: Beau — Lond. 1773. 5 Theile. — Uebersetzt in s. philos. Werken. Leipz. 1774. — Diderot wirkte besonders durch sein Natürlichkeitsprincip in der eklektischen Periode.

Noblot, l'origine et les progres des arts et des sciences. Paris 1746.

Ant. Yves *Goguet*, de l'origine des loix, *des arts* et des sciences chez les anciens peuples. 3. Th. Paris 1758. — Uebersetzt von Hamberger, Lemgo, 1760 ff.

Ch. *Batteux*, les beaux arts reduits à un même principe, Paris 1746. — Uebersetzt von Bertram, Gotha 1751. — Die beste Uebersetzung ist von J. Adolph Schlegel: Blatteux Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz; übersetzt und mit verschiedenen eigenen damit verwandten Abhandlungen begleitet, 3te Aufl. Leipz. 1770, 2. Th. — Der bekannte Grundsatz des Batteux ist: daß das Genie die Künste nur durch Nachahmung der schönen Natur hervorbringen könne. — Die Poesie wird am ausführlichsten erörtert; die andern Künste werden nur kurz berührt. Der zweite Theil enthält folgende Abhandlungen von Schlegel, die für ihr Zeitalter bedeu-

tender waren, als für das unsrige. 1) Vom Genie in den schönen Künsten; 2) von der Nothwendigkeit, den Geschmack zu bilden; 3) von der frühzeitigen Bildung des Geschmackes; 4) vom Ursprunge der Künste, besonders der schönen; 5) von der Eintheilung der schönen Künste nach ihrer verschiedenen Absicht; 6) von dem höchsten Grundsatze der Poesie; 7) von der Eintheilung der Poesie; 8) von dem Wunderbaren in der Poesie, besonders in der Epopöe; 9) von dem Gegenstande des Schäfergedichts; 10) von der Harmonie des Verses; 11) von dem Reime.

Chr. *Batteux*, Cours des belles lettres, ou Principes de la Litterature, 4. Th. Par. 1755. Eine Erweiterung des vorigen Werkes. — Ramler bearbeitete es für die Teutschen: Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französ. des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von Karl Wilh. Ramler. 4 Theile, fünfte Aufl. Leipz. 1802 (die erste erschien 1756). — Es gründet ebenfalls, wie das erste, die Künste auf das Princip der Nachahmung der Natur, und verbreitet sich sehr ausführlich über die redenden Künste.

Domairon, Principes generaux des belles lettres. 2. Th. Paris 1785. Uebers. von Stockmann: Allgemeine Grundsätze der Dichtkunst, nach dem Franz. des Domairon bearbeitet, durch teutsche Beispiele erläutert und mit Zusätzen vermehrt. Neue Aufl. Leipz. 1805 (die erste 1786, Dresden).

Marmontel, Elemens de Litterature, Paris 1787. 6. Th. (Die von ihm in die Encyklopädie

gearbeiteten Artikel. — Sie enthalten, bei Mangel an Gründlichkeit, viele feine Bemerkungen im Einzelnen.)

Essai sur le perfectionnement des beaux arts, du calculs et hypotheses sur la Poesie, la Peinture et la Musique, par R. S. C. 2 Theile. Paris 1803. (ganz mathematisch bearbeitet. Vgl. Leipz. Lit. Zeit. 1804, St. 61, S. 961 ff.)

A. L. *Millin*, Dictionaire des beaux arts. 3 Theile. Paris 1806. (Es ist viel darin aus Sulzer, Eschenburg u. a. entlehnt. Der antiquarische und archäologische Theil ist mit besonderer Vorliebe angebauet.)

Britten:

Frz. *Hutchinson*, an Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue. London 1726. 2te Aufl. 1753. Uebersetzt Frankf. 1762.

Ed. *Burke*, a philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautifil. Lond. 1757. vermehrte Aufl. 1772. — Nach der fünften Auflage übersetzt: Burke's philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen, Riga 1773.

H. *Home* (nachher Lord Kaimes) Elements of Criticism, 3. Th. Lond. 1760. Viele Aufl. — Uebersetzt: Heinr. Home, Grundsätze der Kritik, 3. Th. von J. N. Meinhard. Leipz. 1763 ff.

3te verbesserte u. verm. Aufl. v. Schatz, 1790. f. — Der Inhalt dieses wichtigen Werkes geht durch 25 Kapitel: 1) von Empfindungen und von Ideen, wie sie auf einander folgen. 2) Von Gemüthsbewegungen und Leidenschaften. 3) Von der Schönheit. 4) Vom Großen und Erhabenen. 5) Von der Bewegung und Kraft der Körper. 6) Vom Neuen und Unerwarteten. 7) Von lächerlichen Gegenständen. 8) Von der Aehnlichkeit und dem Kontraste. 9) Von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit. 10) Vom Schicklichen und Anständigen. 11) Von der Würde und Anmuth. 12) Vom Belachenswerthen. 13) Vom Witze. 14) Von Gewohnheit und Fertigkeit. 15) Von den äußerlichen Kennzeichen der Bewegungen und Leidenschaften. 16) Von den Gesinnungen. 17) Von der Sprache der Leidenschaften. 18) Von den Schönheiten der Sprache. 19) Von Vergleichungen. 20) Von den Figuren. 21) Von der Erzählung und Beschreibung. 22) Von epischen und dramatischen Werken. 23) Von den drei Einheiten. 24) Von dem Gartenbau und der Architectur. 25) Von der Regel des Geschmackes.

F. *Donaldson*, Elements of beauty. Lond. 1787. N. A. (übers. in der N. Bibl. der schönen Wissensch. Th. 27, St. 1, S. 1 ff.)

Will. *Hogarth*, Analysis of beauty. Lond. 1772. N. A. (nimmt zunächst auf Mahlerei Rücksicht.)

Will. *Iones*, Essay on the Arts, commonly called imitatives — in den Poems consisting chiefly of translations from the Asiatik Lan-

guage. Lond. 1773. Er reducirt die Wirkung der Künste auf Gefühl und Anregung der Leidenschaften.

Hugh *Blair*, Lectures on Rhetorick and belles lettres, 2. Th. London 1783. Uebersetzt von Schreiter in vier Theilen, Liegnitz 1785 ff.

Thom. *Robertson*, Enquiry into the fine arts. Lond. 1785.

Rich. Payne *Knight*, an analytical Inquiry into the principles of Taste. Lond. 1805. (nach psychol. Principien Vergl. Götting. gel. Anz. 1806, St. 117, S. 1164 ff.)

Italiener:

Spaletti, Saggio sopra la bellezza. Rom 1765.

Xav. *Bettinelli*, Della bellezza esteriore del corpo umano e della bellezza d'espressione, im ersten Theile s. Opere. Ven. 1782.

M. *Malespina*, Delle leggi del Bello. Pavia 1791.

Holländer:

Hemsterhuis, philosophische Schriften, Th. 1, S. 12 ff.

van Beeck Calkoen, Eurgalus, oder das Schöne. Aus dem Holländ. übers. v. Heidekamp. 1803. (Er erreicht Hemsterhuis nicht. Der Verf. ist kein buchstäblicher Kantianer, sondern verbindet kritische Schönheitsprincipien mit einigen ältern aus der Baumgartenschen Schule, um die Allgemeinheit und Objectivität des guten Geschmackes zu behaupten. — Excerpirt in der Gothaischen gelehrten Zeit. 1804. St. 23.)

Teutsche:

Der wissenschaftliche Begründer der Aesthetik war Alexander Gottlieb Baumgarten. Der Vorläufer seines Systems war seine zu Halle 1735 erschienene Disputation: de nonnullis ad poema pertinentibus. — Seit 1742 hielt er Vorlesungen über Aesthetik, und aus seinen Dictaten gab Meier, noch vor Baumgarten, die erste Aesthetik heraus. — Baumgarten selbst († 1762) schrieb: Aesthetica, Frankf. a. d. Od. 1750 und 1758. 2. Th. (unvollendet — blos die erste Abth. des ersten Theiles, die Heuristik). — Sie bezieht sich aber zunächst auf die redenden Künste. Ihm ist das Schöne das Sinnlich-Vollkommene.

Geo. Fr. Meier, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, 3 Theile. Halle 1748 ff. — Meier erklärt ganz offen, daß der Name Aesthetik von Baumgarten herrühre, und daß diese Wissenschaft „von der sinnlichen Erkenntniß und der Bezeichnung derselben handle.“ Man kann, sagt er, diese Wissenschaft weitläufiger erklären, wenn man sagt, daß sie eine Wissenschaft der Regeln sey, die man bei der sinnlichen Erkenntniß und der Bezeichnung derselben überhaupt beobachten muß, wenn beide schön seyn sollen. Die Ableitung ist von dem Worte αισθω (ich schmecke), αισθητικη, welches Wort sich auf επιϛημη bezieht, und nach der Analogie des Wortes Logik gebildet ist. — So unverkennbar auch bei Baumgarten und Meier der Einfluß des damals herrschenden Wolfischen Systems auf die Begründung der Aesthe-

tik ist, und so sehr sich beide zunächst nur auf Poetik und Rhetorik beschränken; so ernstlich war es doch von ihnen gemeint, die Aesthetik zur Wissenschaft zu erheben. (Vergl. Meier Th. 1, S. 5 ff.) Meier theilt die Aesthetik in zwei Theile; „1) Aesthetica theoretica, docens bestimmt die Regeln der schönen Erkenntniß überhaupt, ohne zu untersuchen, ob dieser oder jener besonderer Gegenstand insbesondere schön gedacht werden müsse; 2) Aesthetica practica, utens, (ausübende Aesthetik) geht die allervornehmsten besondern Fälle durch, welche das schöne Denken fordern, und enthält einen kurzen Entwurf aller schönen Künste und Wissenschaften. Die Aesthetik entwickelt zugleich die nächsten Grundsätze, auf welche man die besondern schönen Künste und Wissenschaften, z. B. die Redekunst und die Dichtkunst, bauen muß.“ — Die theoretische Aesthetik zerfällt in drei Untertheile: a) von den schönen Gedanken, und den Regeln, durch deren Beobachtung dieselben erzeugt und gefunden werden können — ästhetische Erfindungskunst (Aesthetica heuristica) — Reichthum, Größe der Gedanken, Wahrscheinlichkeit, Lebhaftigkeit, sinnliche Gewißheit, sinnliches Leben, Erkenntniß, schöner Geist — Aufmerksamkeit, Abstractionsvermögen, Einbildungskraft, Witz, Scharfsinn, Gedächtniß, Geschmack rc. — b) von der schönen und ästhetischen Ordnung der schönen Gedanken — ästhetische Methodologie (Methodologia aesthetica) — c) von der ästhetischen Bezeichnung der schönen Gedanken — ästhetische Bezeichnungskunst (Semiotica aesthetica). — In der Ausführung reicht die

Heuristik bis Th. 3, S. 268-332; die Semiotik S. 333-384. — Die practische Aesthetik hat Meier S. 268; die Methodologie so wenig, wie Baumgarten, bearbeitet.

Ge. Fr. Meier, Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften. Halle 1757.

Früher erschien:

J. Fr. Bertram, Einleitung in die sogenannten schönen Wissenschaften. 2te Aufl. Braunschw. 1728. (ist mehr historisch, und veraltet — berücksichtigt neben andern Wissenschaften die Rhetorik und Poetik.)

Nach Wolfisch-Baumgartenschen Grundsätzen:

Mos. Mendelssohn, Briefe (15) über die Empfindungen im ersten Theile s. philos. Schriften. S. 1 ff. Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissensaften, in s. phil. Schriften, Th. 2, S. 95 ff. Diese Abhandlung stand zuvor in der Bibl. der sch. Wiss. unter der Aufschrift: Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Wissenschaften und Künste. — Nach ihm besteht das Wesen der schönen Künste in einer künstlichen sinnlich-vollkommnen Darstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit.

J. Heinr. Faber, Anfangsgründe der schönen Wissenschaften. Mainz 1767. (unbedeutend.)

Fr. Just Riedel, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Jena 1767. N. Aufl. 1774. — Er nimmt S. 31 f. blos acht Künste an: Poesie, Redekunst, Mahlerei, Bildhauerkunst, Musik, Pantomime, Architektur und Gartenkunst. — Ueber diese sollte sich der zweite Theil verbreiten; dieser ist aber nicht erschienen, und der erste handelt ziemlich breit und nach Wolfischen Grundsätzen von dem, was in die theoretische Aesthetik gehört: von den schönen Künsten und Wissenschaften überhaupt; Auflösung der Schönheit in ihre einfachen Bestandtheile; vom Großen und Erhabenen; Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit; Natur, Simplicität und Naivetät; über die Laune; vom Lächerlichen und Belachenswerthen; Aehnlichkeit und Kontrast; von der Nachahmung und Illusion; vom Neuen, Unerwarteten und Wunderbaren; Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Erdichtung; Licht, Schatten und Kolorit; Schicklichkeit, Anstand, Würde und Tugend; über das Pathos; über das Interesse; über die Grazie; von den Figuren; über die Zeichnung und Folge der sinnlichen Ideen; über den Ausdruck und das Mechanische; über das Genie und den Geschmack.

Grundsätze des guten Geschmacks, oder Anleitung zur Empfindung des Wahren und Schönen in den Werken des Geistes. Leipz. 1770. (ein ziemlich unbedeutendes und für Anfänger bestimmtes Buch.)

Gtl. Schlegel, Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit und den schönen Wissenschaften. Riga 1770. Zusätze

dazu, in einem Schreiben an Fr. Nicolai. Riga 1771. (Er erklärt sich gegen Batteux und das von Wolf entlehnte Princip, ohne etwas Bestimmtes an deren Stelle zu geben.)

Joh. Gotthelf Lindner, Lehrbuch der schönen Wissenschaften, insonderheit der Prose und Poesie, Königsb. 1767. (folgt Sulzer und Baumgarten — übrigens unbedeutend; wie auch die spätere Bearbeitung unter dem Titel: Kurzer Inbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst. 2. Th. Königsb. 1771 f.

Kurzer Unterricht in den schönen Wissenschaften für Frauenzimmer. 2. Th. Chemnitz, 1771 f. (22 Briefe, größtentheils über Poesie und Mahlerei — unbedeutend.)

J. Geo. Sulzer, allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln. 2. Th. Leipz. 1771 ff. — Mit literärischen Zusätzen von Blankenburg, 1786 f. — und die neue vermehrte zweite Auflage von Blankenburg in 4 Th. 1792 f. — Obgleich Blankenburg beinahe alle Artikel revidirt, verbessert und erweitert hat; so ist doch dieses höchst schätzbare Werk in seinen philosophischen Artikeln ganz veraltet, besonders da sie ein Gemisch von übriggebliebenen Wolfischen Ansichten und eklektischen Lehrsätzen enthalten. Desto verdienstlicher ist die beigefügte größtentheils vollständige Literatur, die sich hauptsächlich auch über das Ausland verbreitet. — Nach Sulzer ist die Aesthetik die Philosophie der schönen Künste,

oder die Wissenschaft, welche eben sowohl die allgemeine Theorie, als die Regeln der schönen Künste, aus der Natur des Geschmacks herleitet. — Als Ergänzungen und Berichtigungen dieses Werkes erschienen: Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste, — oder unter dem zweiten Titel: Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen, nebst kritischen und historischen Abhandlungen über Gegenstände der schönen Künste und Wissenschaften. Seit 1792, jeder Band in 2 Stücken. Bis itzt 7 Bände und 8n Bds 1s. St.

Chr. Ludw. v. Hagedorn, Briefe über die Kunst; herausgegeben von Torkel Baden. Leipzig 1797.

Ant. Fr. Büsching, Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften im Grundriß. 1s. St. Berl. 1772. Auf die allgemeine ästhetische Einleitung, in welcher er S. 10 f. dasjenige Ding schön nennet, wenn man empfindet und erkennet, daß das Verschiedene in demselben mit besonderer Vollkommenheit zu einem Ganzen vereiniget sey, — folgen S. 91 ff. die Geschichte und Grundsätze der Bildhauerkunst.

J. Just. Herwig, Grundriß der eleganten Literatur. Würzb. 1774 (meistens compilirt).

Chr. Gottfr. Schütz, Lehrbuch zur Bildung des Verstandes und des Geschmackes. 2 Theile. Halle 1776 und 1778. (Dieses Werk, das nicht blos die Aesthetik, sondern auch die Logik und selbst moralische Begriffe berücksichtigt, zeichnet sich besonders durch seine practische Tendenz und durch die reichlich bei-

gebrachten Beispiele aus. — Hieher gehört Th. 1, S. 131 ff. vom Stoffe des Schönen und den Fähigkeiten eines Künstlers und Kenners. Der zweite Theil beschäftigt sich mit Redekunst und Prosodie.) — Schon vorher eine Disputation de origine et sensu pulcritudinis, Halae 1768. 2 Abtheil.

J. Jac. Engel, über die Schönheit des Einfachen (1776 geschrieben) in s. Schriften, Th. 4, S. 267 ff. — Desselben zwei Gespräche, den Werth der Kritik betreffend, im Philos. f. die Welt, 2r Theil, S. 202 ff. (nach der Ausgabe von 1801 f.)

Chr. Fr. Dan. Schubart, Vorlesungen über die schönen Wissenschaften. Augsb. 1777. N. A. unter dem Titel: Kurzgefaßtes Lehrbuch der schönen Wissenschaften. Münster 1781. (Ein Zuhörer des Verf. gab sie heraus — auf die allgemeinen ästhetischen Begriffe folgen Poesie und Rhetorik.)

Lor. Westenrieder, Einleitung in die schönen Wissenschaften. 1r Theil. München 1778. (ist eine nicht erschöpfende Poetik. — Schönheit ist ihm (S. 96) Mannigfaltigkeit im Einfachen.)

J. H. M. Ernesti, Moralisch-practisches Lehrbuch der schönen Wissenschaften für Jünglinge. Nürnb. 1777. — Die zweite Auflage (1784) unter dem Titel: practisches Handbuch der Beredsamkeit und Dichtkunst für die Jugend. — Die dritte Auflage (Bayreuth 1797, 2. Th.) Handbuch der schönen Wissenschaften, besonders der Dichtkunst, in Beispie,

len, Grundsätzen und Regeln (ist eine sehr ungleichartige Beispielsammlung.)

Helfr. Pet. Sturz, Fragmente über die Schönheit, — im 1. Th. s. Schriften. Leipz. 1779.

Georg. *Szerdahel*, Aesthetica, seu doctrina boni gustus ex philosophia pulcri deducta in scientias et artes amoeniores. Vienn. 1779. 2. Th.

Allgemeine ästhetische Grundsätze, mit Anwendung auf Dichtkunst und Beredsamkeit. Bresl. 1782 (unbedeutend).

Ueber Theorie der Schönheit, — in Lichtenbergs Götting. Magaz. 1782, 3n Bandes 1. St.

J. A. Eberhard, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Halle 1783. — 3te Aufl. 1790. — Dieses in vielen Hinsichten schätzbare Kompendium folgt Wolfischen Grundsätzen, beschäftigt sich ausführlich mit der Poesie, und deutet die übrigen Künste nur an. — Nach denselben Grundsätzen bearbeitete der Verf. sein Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen, in Briefen, 4 Theile. Halle 1803 ff. Es enthält viele einzelne treffende und feine Bemerkungen, und ist in einem geglätteten Style geschrieben; den Principien nach aber veraltet, da der Verf. auf die neuern Ansichten dieser Wissenschaft keine Rücksicht nahm (vergl. Leipz. LZ. 1804, St. 145).

Jo. Joach. Eschenburg, Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Berl. 1783. — 2te Aufl. 1789. — 3te

Aufl. unter dem Titel: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste, 1805. — Die ausführliche Einleitung enthält die allgemeinen ästhetischen Vorbegriffe. Dann folgen Poetik und Rhetorik. Das Werk ist nach einem sehr verständigen Plane angelegt, und mit einer reichen, auch das Ausland berücksichtigenden, Literatur ausgestattet. Unter allen Lehrbüchern aus der eklektischen Periode der Philosophie ist es am brauchbarsten. Die Rücksichten auf die neuere Gestalt der Aesthetik in der dritten Auflage sind unbedeutend.

Mit diesem Werke stehet die von Eschenburg herausgegebene Beispielsammlung, 8 Theile (der 8te in 2 Abth.) in Verbindung.

J. Chstph. König, Versuch eines populären Lehrbuches des guten Geschmackes. Nürnb. 1780.

Derselbe, Philosophie der schönen Künste. Nürnb. 1784. Sie soll keine vollständige und systematische Theorie der schönen Künste seyn (S. 13 ff.), sondern nur ein Inbegriff von Betrachtungen über den Ursprung, die Natur, Ursachen, Wirkungen, Grade und verschiedenen Gestalten und Darstellungen des Schönen und Häßlichen, und der daraus unmittelbar folgenden Vorschriften zur Berichtigung unsers natürlichen Geschmackes. — Das Ganze enthält in 20 Abschnitten die Darstellung der metaphysisch-ästhetischen Begriffe in einem etwas breiten, die verschiedenen Meinungen erörternden und eklektischen Raisonnement. — Auf die einzelnen Künste ist keine nähere Rücksicht genommen.

Ant. Hofstätter, kurze Uebersicht der Künste; — in v. Gemmingen's Mag. für Wissenschaften u. Literatur, 1. B. 2. St. Wien 1785.

Gäng, Aesthetik, oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Salzb. 1785. (Eklektiker — und verbreitet sich nur über die allgemeinen ästhetischen Begriffe, ohne die einzelnen Künste besonders aufzuführen.)

Gotthi. Sam. Steinbart, Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack. Erstes Heft, welches die allgemeine Theorie sämmtlicher schönen Künste, und die besondere Theorie der Tonkunst enthält. Züllich. 1785. — Obgleich der Verf. seine Arbeit selbst für ein größtentheils nach Sulzer bearbeitetes akademisches Kompendium ausgiebt, und in Hinsicht der ästhetischen Principien keine neue Ansicht hier gesucht werden darf; so ist die Darstellung doch mit Klarheit, Umsicht und richtigem Urtheile geschehen. — Eigenthümlich ist ihm die Eintheilung der Künste S. 3 ff.)

C. Meiners, Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften. Lemgo 1787. — Schon vorher hatte sich M. in der Revision der Philosophie S. 226 ff. in einem besondern Abschnitte über Aesthetik nicht ohne Scharfsinn erklärt. „In der Aesthetik ist die Hauptquelle unserer Kenntnisse noch streitig. Eben so zweifelhaft ist es bisher, ob die ästhetischen Begriffe zu dem Foro der bis itzt von den Philosophen entdeckten Kräfte, oder einer eignen von den Griechen und Römern nicht wahrgenommenen Fähigkeit gehören. Es giebt Männer, die einen

angebohrnen Geschmack des Schönen und Guten vertheidigen, und dabei unsere Idee von Schönheit u. s. w. als etwas ganz Relatives ansehen. Umgekehrt sieht man wieder unveränderliche Ideale des Schönen und Guten von solchen behaupten, die den Geschmack für keine eigenthümliche Kraft halten. So lange diese Punkte unausgemacht bleiben, scheint die Aesthetik in die Form einer Wissenschaft nicht gebracht werden zu können." — Ihm ist Aesthetik eine Theorie der schönen Wissenschaften, nämlich der Dichtkunst und Wohlredenheit, mit einer kurzen Geschichte dieser Wissenschaften verbunden. — Die übrigen Künste berührt er gar nicht, und selbst das, was er giebt, trägt kein philosophisches Gepräge.

K. Phil. Moritz, über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschw. 1788. (geht davon aus, daß das Schöne blos producirt und gefühlt, und nicht demonstrirt werden könne.) — Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste, in der Monatsschr. der Berlin. Akad. der Künste, 3. Th. 2. St. — Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriffe des in sich Vollendeten, in der Berl. Monatsschr. 1785, März. —

Bestimmung des Zweckes einer Theorie der schönen Künste, — im Archive der Zeit, 1795, März.

Andr. Heinr. Schott, Theorie der schönen Wissenschaften. 2 Theile. Tübingen 1789 f. Ihm ist Schönheit Einheit im Mannigfaltigen (Th. 1,

S. 14). Das Werk enthält Spuren von Gelehrsamkeit und Fleiß, verbreitet sich aber nicht über die einzelnen Künste, sondern enthält blos die allgemeinen ästhetischen Begriffe in einer etwas zu weit gedehnten Ausführung.

Eulog. Schneider, die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt und der schönen Schreibart insbesondere. Bonn 1790. Ihm ist die Aesthetik die Theorie der sinnlichen Erkenntniß des Schönen, oder ein zusammenhängender Inbegriff derjenigen Grundsätze, welche alle schöne Künste und Wissenschaften mit einander gemein haben. Sie ist für diese, was die allgemeine practische Philosophie für das Naturrecht und die Sittenlehre ist. — Er theilt die schönen Künste in redende, zeichnende, bildende und ordnende, und stellt Darstellung sinnlicher Vollkommenheit als den höchsten Grundsatz derselben auf. — Mit psychologischer Gewandtheit erörtert er die allgemeinen ästhetischen Begriffe, — detaillirt die einzelnen Künste gar nicht, — sondern stellt in der zweiten Abtheilung die Principien der Grammatik und der Theorie des Styls auf.

Ludw. Theob. Kosegarten, über die wesentliche Schönheit, in s. Rhapsodieen, Th. 1, Leipz. 1790.

K. v. Dalberg (der Fürst Primas), Grundsätze der Aesthetik, deren Anwendung und künftige Entwickelung. Erf. 1791. Sehr richtig urtheilt ein Rec. in der N. Bibl. der sch. Wiss. 50. B. 2. St. S. 268 ff.: „der Werth dieser Schrift dünkt Rec. mehr auf einzelnen feinen und neuen Bemerkungen, als auf

der Gründung und Entwickelung allgemeiner Grundsätze zu beruhen."

W. F. Hezel, Anleitung zur Bildung des Geschmackes, sonderlich für Werke der Poesie. Hildburghausen 1791.

Versuch eines Plans zu einer practischen Aesthetik — in Eberhard's philos. Magazin, 3. B. 1. St.

Joseph Fr. Freih. zu Racknitz, Briefe über die Kunst, an eine Freundin. 2. Th. Dresd. 1796.

So weit reichten die Wirkungen der nach Wolfischen Principien gestalteten dogmatischen Aesthetik, und der Einfluß der nach eklektischen Grundsätzen, mit Rücksicht auf Britten und Franzosen (Diderot, Batteux), geschriebenen Theorieen der schönen Künste.

Eine neue Bahn brach, in genauer Beziehung auf das System des Kriticismus, die nachstehende Schrift von Kant, mit welcher das System der Aesthetik von Heydenreich zugleich erschien; das aber in Verbindung mit den übrigen ästhetischen Schriften von Heydenreich aufgeführt wird.

Im. Kant, Kritik der Urtheilskraft. Berlin 1790. (Mehrere Auflagen.) Schon vorher hatte er herausgegeben: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Königs-

berg 1764, auch in s. vermischten Schriften, herausgegeben v. Tieftrunk, Th. 2, S. 347 ff. — Obgleich Kant im Felde der Aesthetik, und besonders im Detail der einzelnen Künste, nicht so einheimisch war, wie in der Transcendentalphilosophie, und die Aesthetik als Wissenschaft stürzen wollte; so enthält doch die Kritik der Urtheilskraft, die in die Kritik der ästhetischen, und in die Kritik der teleologischen Urtheilskraft zerfällt, einen solchen Reichthum neuer Ansichten, daß das Studium derselben eine Umgestaltung der bisherigen Aesthetik durchaus bewirken mußte. — Kant unterschied das Vergnügen am Schönen von allen andern Arten der Lust, und versuchte es, die Grenzen zwischen der Lust am Guten, Schönen und Angenehmen genau zu ziehen. Nach ihm liegt der Hauptcharakter des Vergnügens am Schönen darin, daß es durch bloße Auffassung der Form eines Gegenstandes der Anschauung, ohne Beziehung derselben auf einen Begriff zu einer bestimmten Erkenntniß, entsteht. Folgende Momente sind in jedem Urtheile über das, was schön ist, enthalten: 1) Bei dem Urtheile, daß etwas schön oder nicht schön sey, beziehen wir die Vorstellung durch die Einbildungskraft auf das Subject, und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Der Bestimmungsgrund des Urtheils ist also blos subjectiv, und das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurtheil bestimmt, ohne alles (sinnliche) Interesse. Nicht der Gedanke des Daseyns des Gegenstandes, und desselben Beziehung auf das Begehrungsvermögen, bestimmt das Urtheil; sondern wir fragen nur: ob die bloße Vorstel-

lung des Gegenstandes in uns mit Wohlgefallen verbunden sey? Schön ist also der Gegenstand eines uninteressirten Wohlgefallens. 2) Das Schöne ist das, was ohne Begriffe als Object eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird. Die Allgemeinheit des Wohlgefallens wird dabei nur als subjectiv vorgestellt. Ohne aus Begriffen und Erkenntniß die Theilnahme Anderer an der Lust folgern zu können, rechnet man im Bewußtseyn seines Zustandes auf jedermans Beitritt. 3) Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird. Findet nämlich die reflectirende Urtheilskraft, daß die Einbildungskraft zum Verstande unabsichtlich in Uebereinstimmung gebracht und dadurch Lust erregt wird; so sieht sie den Gegenstand als zweckmäßig für ihr Vermögen an, und eignet ihm Schönheit zu. 4) Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird, in wiefern die subjective Nothwendigkeit, unter der Voraussetzung eines Gemeinsinnes, als objectiv vorgestellt wird. — Geschmack ist das Vermögen, durch eine solche Lust zu urtheilen. Nach Kant sind also Geschmacksurtheile gar nicht durch Beweisgründe zu bestimmen, weil der Bestimmungsgrund jedes Geschmacksurtheils von der Reflexion des Subjects über sein Gefühl der Lust und Unlust, mit Zurückweisung aller Vorschriften und Regeln, abhängt. Die Kritik des Geschmackes ist nach ihm die Kunst oder Wissenschaft, das wechselseitige Verhältniß des Verstandes und der Einbildungskraft zu einander in der gegebenen Vorstellung (ohne Beziehung auf vor-

hergehende Empfindung oder Begriff), mithin die Einhelligkeit oder Mißhelligkeit derselben unter Regeln zu bringen, und sie in Ansehung ihrer Bedingungen zu bestimmen. Sie ist Kunst, wenn sie dies in Beispielen zeigt; sie ist Wissenschaft, wenn sie die Möglichkeit einer solchen Beurtheilung von der Natur dieser Vermögen ableitet. Die letztere entwickelt das subjective Princip, welches die Urtheilskraft bei der Aussage, daß etwas schön sey, befolgt, als ein ihr ursprünglich eigenthümliches Princip. Die Kritik als Kunst sucht blos die psychologischen empirischen Regeln, nach denen der Geschmack wirklich verfährt (ohne über ihre Möglichkeit nachzudenken) auf die Beurtheilung seiner Gegenstände anzuwenden, und kritisirt die isolirten Producte der schönen Künste. — Die Kantische Ansicht hätte nothwendig sehr verändert werden müssen, wenn Kant nicht von Beurtheilung des Schönen ausgegangen wäre, welcher Weg durchaus nur zur Kritik führt, sondern von der Möglichkeit der Production des Schönen, wo er denn auf das productive Vermögen des Schönen würde geleitet worden seyn.

Kommentirt wurde dieses Werk in folgenden Schriften:

Fr. Wilh. Dan. Snell, Darstellung und Erläuterung der Kantischen Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Mannh. 1791.

Jac. Sigism. Beck, Erläuterter Auszug aus den kritischen Schriften Kants, — die erste

Abtheilung des zweiten Theils. — Riga 1794.

J. G. C. Kiesewetter, Darstellung der wichtigsten Wahrheiten der kritischen Philosophie für Uneingeweihte — im zweiten Theile. Berlin 1803.

Und in Mellin's encyklopädischem Wörterbuche der kritischen Philosophie.

Den in der Kritik der Urtheilskraft aufgestellten Principien folgten beinahe ausschließend:

K. Wilh. Snell, Lehrbuch der Kritik des Geschmacks, mit beständiger Rücksicht auf die Kant'sche Kritik der ästhetischen Urtheilskraft ausgearbeitet. Leipz. 1795. (ist die weitere Ausführung des Abschnitts: Aesthetik, in dem von F. W. D. Snell herausgegebenen Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie, 2 Th.)

K. L. Reinhold, über das Fundament der Geschmackslehre, im zweiten Theile der Beiträge zur Berichtigung der Mißverständnisse rc. — Derselbe, vom Bedürfnisse einer obersten Regel des Geschmacks, im ersten Theile s. Briefe über die Kantische Philosophie. — Derselbe, über die Natur des Vergnügens, in der Auswahl verm. Schriften, Th. 1. Jena 1796.

Chr. Gth. Herrmann, Kant und Hemsterhuis in Rücksicht ihrer Definition der Schönheit. Erfurt 1791.

Fr. Grillo, von den Künsten überhaupt und von den schönen insbesondere, nach Kant; in Meusel's neuen Miscellaneen artistischen Inhalts, S. 111. Leipz. 1796.

Chr. Fr. Michaelis, Entwurf der Aesthetik, als Leitfaden bei akademischen Vorlesungen über Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Augsb. 1796.

Laz. Bendavid, Beiträge zur Kritik des Geschmacks. Wien 1797.

Derselbe, Versuch über das Vergnügen, 2 Th. Wien 1794.

Derselbe, Versuch einer Geschmackslehre. Berl. 1799.

C. F. v. Schmidt-Phiseldeck, Briefe ästhetischen Inhalts, mit vorzüglicher Hinsicht auf die Kantische Theorie. 1ste Samml. über die allgemeinen Grundsätze der Aesthetik und die Dichtkunst insbesondere. Altona, 1797.

J. H. G. Heusinger, Handbuch der Aesthetik, oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst, für Künstler u. Kunstliebhaber. 2 Theile. Gotha 1797 f. — Der erste Theil handelt von dem Schönen und Erhabenen; und enthält Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Kunstwerke überhaupt, nebst Bemerkungen über das Genie. Der zweite Theil beschäftigt sich ausschließend mit Poetik und Rhetorik. — Die übrigen Künste werden im ersten Theile kurz charakterisirt. — Die Ausführ-

lichkeit des Werkes ist zunächst auf Dilettanten in der Kunst berechnet.

Ferd. Delbrück, das Schöne. Berl. 1800. (ein Versuch, die Kantische Theorie des Schönen an Beispielen aus teutschen Dichtern zu entwickeln.)

So wie J. Gtfr. v. Herder schon in der Metakritik gegen Kants Transcendentalphilosophie als stürmischer Kämpfer aufgetreten war; so bekämpfte er auch die Kritik der Urtheilskraft in der Kalligone. 3 Theile. Leipz. 1800 (die in der neuen Ausgabe seiner sämmtlichen Schriften ohne Polemik erscheinen soll). Die Kalligone enthält, in einer helldunkeln Sprache, viel Brauchbares zu einer Kunsttheorie und manches Tiefgefühlte und warm Dargestellte über das Kunstschöne. Herder's Aesthetik geht, wie seine Philosophie, von der Begründung des Gefühls unsers menschlichen Daseyns in seinem ganzen Umfange aus, bauet auf dieses Gefühl, und weiset jeden Versuch, das Ganze der menschlichen Natur nach Begriffen zu zergliedern, als Grübelei von sich. Deshalb erläutert Herder das Schöne für jeden einzelnen Sinn, und steiget von diesen Modifikationen des Schönen auf zu einer Regel des Schönen, worunter er einen Typus der lebendigen Bildungen in der Natur versteht. Diesen suchen wir zu erforschen, und beurtheilen darnach das Schöne in Begriffen. — In Herder's Adrastea, 12 Stücke, sind viele einzelne Beiträge zur Aesthetik, so wie in seinen kritischen Wäldern 3 Th. Riga 1769, u. in seinen

drei Fragmenten über die neue teutsche Literatur. 1766.

Bleibende Verdienste erwarb sich K. Heinr. Heydenreich um die Aesthetik. Seine kleinern Abhandlungen und Aufsätze, die zu dieser Wissenschaft gehören, tragen das Gepräge eines feinen Gefühls, eines lebendigen Scharfsinnes und eines richtigen Tacts in Sachen des Geschmackes. Sein System der Aesthetik, von welchem nur ein Theil erschien, trat gleichzeitig mit der Kritik der Urtheilskraft ins Publikum. Heydenreich hatte wirklich in demselben die Resultate seiner eignen Forschungen niedergelegt, und fruchtbare Winke in Hinsicht der Theorie, so wie treffliche Ansichten zur Beurtheilung einzelner Kunstformen, besonders in der Poesie, gegeben; hauptsächlich erhob er das Gefühl wieder zu der ehrenvollen Stufe in Sachen der Kunst, die ihm zukommt; allein er erinnert doch auch in diesem Werke noch zu sehr an die psychologisirende Schule der Eklektiker, die seit dem Umsturze der objectiven (dogmatischen) Aesthetik aus Baumgartens Schule die herrschende bis auf das Erscheinen der Kritik der Urtheilskraft war. Heydenreich, der in allen übrigen Theilen der Philosophie ausschließend den Grundsätzen des Kriticismus folgte, glaubte zwar, bei der ersten Ansicht dieses Werkes, daß die Principien desselben mit den von ihm in seinem Systeme der Aesthetik aufgestellten vereiniget werden könnten; und versuchte es in einzelnen Abhandlungen, seine berichtigte Ansicht der Aesthetik mit der Kantischen Theorie auszugleichen. Immer aber war

das, was er suchte, mehr Theorie der schönen Künste, als Aesthetik; immer nahm er auf den darzustellenden Stoff, in seiner Trennung von der Form, zu viele Rücksicht. — Die Heydenreich'schen Abhandlungen und Schriften über Aesthetik sind:

Entstehung der Aesthetik, Kritik der Baumgartenschen ꝛc. — in Abicht's und Born's neuem phil. Magaz.

Ueber die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der schönen Künste — in Cäsar's Denkwürdigkeiten aus der phil. Welt, Th. 3, S. 232 ff.; welche Grundsätze er aber in dem Systeme der Aesthetik S. 95 selbst zurücknahm.

Ueber die Principien der Aesthetik, oder über den Ursprung und die Allgemeingültigkeit der Vollkommenheitsgesetze für Werke der Empfindung und Phantasie — im ersten Bande der Amalthea (von Erhard redigirt). 2s und 3s St.

Ueber den Grundbegriff der schönen Künste; — in der Amalthea, 2. B. ?. St.

Warum urtheilen die Neuern so zweideutig über die Nützlichkeit der schönen Künste für den Staat und die Menschheit, welche doch die Alten so allgemein anerkannten? — in der Amalthea, 1. B. 3. St. S. 24 ff.

System der Aesthetik. 1 Th. Leipz. 1790. Er wollte damit weder ein Kompendium für akademische Vorträge, noch ein System für den Philosophen von

Profession liefern. Er beabsichtigte eine Theorie der schönen Künste, lesbar und genießbar für jeden, dem die Natur zugleich die schöne Gabe der Empfindsamkeit und Geist des Denkens verlieh. — Dieser erste Theil beschäftigt sich mit Untersuchungen über die Nothwendigkeit allgemein gültiger Principien für die Aesthetik, über die Möglichkeit derselben, und über die Begriffe der Künste selbst. — Baumgartens Verdienste um die Aesthetik, so wie seine Fehler in derselben werden S. 69 ff. genau charakterisirt, und S. 79 das (nicht ungegründete) Resultat gezogen: daß die Aesthetik als Wissenschaft seit Baumgarten im Ganzen um keinen Schritt fortgerückt sey, — welches Heydenreich besonders von den Eklektikern verstand. — Mit seiner (empirischen) Aufstellung der Schönheiten, S. 97 ff., habe ich nie übereinstimmen können. — Nach S. 151 ist ihm jedes Werk der schönen Kunst die Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit, mithin führte ihn sein sicherer Tact für das Schöne auf die ursprüngliche Quelle desselben im Gefühlsvermögen hin. —

Nach der ihm eigenthümlichen Verarbeitung der Kritik der Urtheilskraft schrieb Heydenreich:

Ueber die Möglichkeit einer Philosophie der schönen Kunst in Beziehung auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft; — in s. Originalideen, Th. 2, S. 1 ff. — Hier ist ihm S. 32: „Uebereinstimmung mit der schönen

Natur, wohl verstanden, der oberste Grundsatz für die schönen Künste, um ihr gemeinschaftliches eigenthümliches Wesen zu bezeichnen.“

Skizze einer philosophischen Theorie der bildenden Kunst, als eine specielle Anwendung der (in der vorigen Abhandlung enthaltenen) Grundsätze; — in s. Originalideen, Th. 3, S. 129 ff.

Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque. Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet. 4 Theile. Leipz. 1793 ff. (Das französische Werk übersetzte J. G. Grohmann; berichtigt wurde wenig; aber einige interessante Artikel: z. B. Kritik des Geschmacks, Schönheit u. s. w. arbeitete Heydenreich neu aus.)

Von ihm rühren auch die theoretischen Artikel in dem kurzgefaßten Handwörterbuche über die schönen Künste her, das Grohmann in Verbindung mit Heydenreich, Blümner, Stieglitz, Eichstädt, Wedag u. a. herausgab, wovon aber (1794) blos die beiden ersten Abtheilungen des ersten Theiles erschienen, die mit dem Buchstaben L schließen. — Noch schrieb Heydenreich in ästhetischer Hinsicht:

Grundsätze zur Kritik des Lächerlichen mit Hinsicht auf das Lustspiel. Leipz. 1797.

Ueber den Werth der Beobachtung für die Theorie des Schönen; — in der teutschen Mo-

natsschrift. April 1798. (wo Heydenreich sich beinahe ganz der Kritik der Urtheilskraft nähert. „Der minder bedeutende Theil des Kantischen Werkes ist unstreitig derjenige, welcher die Kunst betrifft. So wie er vorliegt, dürfte man berechtigt seyn, ihn für ganz widersprechend gegen die vorhergehende allgemeine Zergliederung des Schönen zu halten. Allein man nimmt diese Beschuldigung gern zurück, wenn man Ausdauer genug hatte, den tiefen Sinn zu ergründen, der in seinen oft nur winkweise angedeuteten Bemerkungen über die Kunst verborgen liegt. Dann findet man, daß eine philosophische Theorie der schönen Kunst nur nach den Principien Kants möglich ist.") — Auch übersetzte Heydenreich:

Archib. Alison, über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze. Verteutscht und mit Anmerkungen und Abhandlungen begleitet. 2 Theile. Leipz. 1792. — (Das englische Werk ist minder wichtig, und das, was H. in den Abhandlungen sagte, verarbeitete er späterhin von neuem in seinen bereits genannten ästhetischen Schriften.) — —

Joach. Christ. Jahn, ästhetisch-practisches Handbuch, zum Besten der Schulen herausgegeben. Frankf. u. Leipz. 1792. (unbedeutend)

Geo. Dreves, Resultate der philosophirenden Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen. Leipz. 1793. (Dieses Buch enthält eine gedrängte, und größtentheils getreue, Darstellung der verschiedenen ästhetischen Grundsätze, die man, nach Anleitung desselben, historisch mit einander vergleichen kann.)

Fr. Wilh. Basil. v. Ramdohr, Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten. 2 Thle. Lpz. 1793. (Der Werth dieses Werkes besteht mehr in treffenden einzelnen Bemerkungen über Künste und Kunstwerke, als in einer befriedigenden Theorie. Der Verf. selbst bestimmt den Zweck desselben dahin: durch eine genaue Bestimmung des Begriffes des Schönen und der Schönheit in den nachbildenden Künsten, den Irrthümern und Vorurtheilen derjenigen zu begegnen, welche diesen Begriff entweder zu ausgedehnt für Alles, was Vergnügen macht, annehmen, oder zu eingeschränkt für dasjenige, was schön und Schönheit in der Moral, oder in der Poesie, oder in der Bildhauerkunst ist. — Der erste Theil enthält 1) Psychologie des Verfassers in Rücksicht auf Aesthetik; 2) vom Subjectiv-Schönen, oder von dem Schönen als eine Beschaffenheit unserer sinnlichen Eindrücke und der Vorstellungen unserer Seele betrachtet; 3) von dem Objectiv-Schönen, oder von dem Schönen als eine Eigenschaft der Gegenstände unserer sinnlichen Eindrücke und der Vorstellungen unserer Seele betrachtet; 4) von der Schönheit oder dem Schönen als ein persönliches Ganze betrachtet, und von dem Schönheitsgefühle oder dem gebildeten Geschmacke; 5) von dem Schönen an sichtbaren Körpern und von ihrer Schönheit; besonders von dem menschlichen Körper; 6) von dem Schönen und der Schönheit in den Künsten. — Der zweite Theil enthält 7) von dem Schönen und der Schönheit in den nachbildenden Künsten; 8) von dem Schönen und der Schönheit in der Mahlerei; 9) über das Schöne und die Schönheit in der Bildhauer-

kunst, und einigen andern mit ihr verwandten Künsten; 10) von dem Schönen und der Schönheit in den Schattirungskünsten.

Heinr. Zschocke, Ideen zur psychologischen Aesthetik. Berl. u. Frankf. a. d. Od. 1793. (Der Verf. nennt seine Aesthetik psychologisch, um sie von der transcendentalen Aesthetik Kants zu unterscheiden. — Ihm ist das Princip, welches die Quelle der ästhetischen Gesetze, und die sichere, unwandelbare Norm für jeden edlen Künstler werden soll: freie Mittheilung schöner Empfindungen. Welche hohe Erwartungen er von diesem Princip hatte, sehe man S. XI. — Das Ganze zerfällt in vier Theile: 1) vom Wesen der schönen Kunst; 2) Kritik des Schönen; 3) über den ästhetischen Geschmack; 4) ästhetische Pathologie. — Schon aus dieser Eintheilung des Werkes erhellet, daß der Verf. das Detail der einzelnen Künste nicht berührte.)

Sal. Maimon, über die Aesthetik, — in s. Streifereien im Gebiete der Philosophie. Berl. 1793.

K. L. Pörschke, Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen. 2 Theile. 1794 und 1796. (An Neuheit der Ideen, an kraftvoller Stellung derselben, und an Originalität der ganzen Ansicht der verschiedenartigen Theile der ästhetischen Grundsätze übertrifft Pörschke den verewigten Heydenreich; aber diese Gedanken sind in keiner systematischen Ordnung, sondern fragmentarisch geschrieben. Doch sind sie voll Geist und Leben. Der zweite Theil ist zunächst der Poetik bestimmt. — Haupt-

sächlich aber scheint P. darin zu fehlen, daß er die Kunst blos als eine Dienerin der Moral, und nicht als ein selbstständiges Ganze behandelt. Ihm ist nämlich die Kunst die Vernunftmethode, alle freie Erscheinungen zu Darstellungen des höchsten Gutes zu machen.)

Aesthetische Fragmente über das Schöne, insonderheit in den bildenden Künsten. Berlin 1794 (wurde von der allg. t. Bibl. günstig, von der Jenaischen Lit. Zeit. nachtheilig angezeigt.)

Aemilian Miller, Einleitung zu den schönen Wissenschaften, nebst Prüfungssätzen für die Schüler der ersten Rhetorik an dem akadem. Gymnasium zu Salzburg. Salzb. 1795. (In zwei Abtheilungen handelt der Verf. 1) von der Natur und dem gemeinschaftlichen Zwecke der schönen Künste und Wissenschaften, und 2) von der ästhetischen Kraft und ihren Quellen.)

Göthe, Versuch über die Dichtungen; in den Horen, Jahrg. 1796. St. 2.

Hirt, über das Kunst-Schöne, — im siebenten Stücke der Horen vom Jahre 1797. — Laokoon, im zehnten und zwölften Stücke der Horen 1797. — Charakteristik als Hauptgrundsatz in den bildenden Künsten, im Archive der Zeit vom J. 1798, — und im Freymüthigen 1805, N. 137. — Ihm ist Charakteristik Hauptgrundsatz der schönen Künste. Er versteht unter charakteristisch jede bestimmte Individualität, wodurch sich Form, Bewegung und Geberde, Miene und Ausdruck — Lokalfarbe, Licht und Schatten, Hell-

dunkel und Haltung — unterscheiden, und zwar so, wie es der vorgelegte Gegenstand verlangt. Nur in dieser Individualisirung liegt nach ihm das Schöne, und nur dadurch kann das Kunstwerk ein wahrer Typus, ein echter Abdruck der Natur werden. (Dann müßte aber auch ein ekelhafter Gegenstand Stoff für schöne Kunst werden können.)

Chr. Ludw. Kämmerer, vermischte Schriften über Gegenstände der Natur, der Sitten und des Geschmacks. 1r Th. Gotha 1797. (Die erste Abhandl. betrifft den Sulzerschen Grundsatz der schönen Künste.)

Schiller, der seit der Erscheinung der Räuber (1781) im practischen Felde der Aesthetik eine so hohe Celebrität erwarb, wandte sich in reifern Jahren auch zu theoretischen Untersuchungen, besonders seit er die Resultate — nicht den Buchstaben — der Kantischen Grundsätze darauf anzuwenden anfing. In mehrern Abhandlungen bauete er die wissenschaftliche Aesthetik an. Dahin gehören:

Briefe über die ästhetische Erziehung (zuerst in den von ihm redigirten Horen 1795, dann) in s. kleinern pros. Schriften Th. 3, S. 44 ff. So viel Treffliches in diesen Briefen im Einzelnen zerstreuet ist; so ist doch die scharf durchgeführte Distinction zwischen dem Sach-, Form- und Spieltriebe nicht haltbar. — Er reducirt nämlich das ganze Daseyn des Menschen auf die Thätigkeit zweier Triebe: des Sachtriebes und des Formtriebes. Der Sachtrieb

strebt nach Genuß, und der Formtrieb will diesen Genuß seinen Gesetzen unterwerfen. In der Harmonie dieser beiden Triebe, welche durch einen dritten, von diesen ganz unabhängigen Trieb — den Spieltrieb — vermittelt wird, besteht eigentlich das Ideal der Menschheit, die lebende Gestalt (Schönheit), deren Production die schwere Aufgabe der Menschenbildung ist. Erreicht wird dieses Ideal von keinem Sterblichen; nur Annäherung zu demselben findet im Erdenleben statt.

Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände; — in den kleinern pros. Schriften Th. 4, S. 28 ff. (hauptsächlich über den Unterschied zwischen angenehm, schön und gut, — und über das Erhabene.)

Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauche schöner Formen; — Ebendas. Th. 2, S. 355 ff. (bezieht sich zunächst auf die Schönheit der stylistischen Darstellung, besonders in den rhetorischen Formen.)

Ueber Anmuth und Würde; — Ebendas. Th. 2, S. 217 ff.

Ueber naive und sentimentale Dichtung; — Ebend. Th. 2, S. 1 f. (gehört hauptsächlich zur Poetik.)

Ueber das Erhabene; — Ebend. Th. 3, S. 1 ff.

Ueber das Pathetische; — Ebend. Th. 3, S. 310 ff. (gehört, wie die folgenden Abhandlungen, zunächst zur Tragödie.)

Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen; — Ebendas. Th. 4, S. 75 ff. und

Ueber die tragische Kunst; — Ebend. Th. 4, S. 108 ff.

Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst; — Ebendas. Th. 4, S. 310 ff.

Ueber die Grundsätze und die Natur des Schönen. Berl. 1797. (ist der fehlerhafte Abdruck eines in F. V. Reinhard's Vorlesungen über Aesthetik nachgeschriebenen Kollegienheftes.)

K. W. Ramler, kurzgefaßte Einleitung in die schönen Künste und Wissenschaften. Görlitz 1798. (enthält dürftige Dictate bei seinen Vorlesungen, — erschien nach seinem Tode, und hätte ungedruckt bleiben können.)

F. Bouterweck, Grundriß akademischer Vorlesungen über die Aesthetik. Göttingen 1798.

K. H. L. Pölitz, Grundlegung zu einer wissenschaftlichen Aesthetik, oder über das Gemeinsame aller Künste. Pirna 1800. (Diese Skizze einer Aesthetik, in welcher die einzelnen Künste blos encyklopädisch angedeutet, aber nicht im Detail ausgeführt sind, suchte gegen die Kritik der Urtheilskraft die Rechte einer wissenschaftlichen Aesthetik geltend zu machen, und den Ursprung der Kunst aus der Rührung des Gefühlsvermögens abzuleiten; gern aber gestehe ich, daß ich manche dort aufgestellte einseitige Behauptung itzt zurücknehme.)

W. v. Humboldt, ästhetische Versuche, 1r Th. Braunschw. 1802. (ein geistvolles Werk.)

Wilh. Traug. Krug, Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipz. 1802. (Der Scharfsinn des Verf. in Bestimmung der Begriffe zeigt sich auch in dieser Schrift; er sucht die Kantische Ansicht mit den Versuchen, eine wissenschaftliche Aesthetik aufzusuchen, auszugleichen, und erklärt sich S. 31 f. so darüber: „Obwohl es eigentlich keine Wissenschaft des Schönen giebt, weil das Gefühl der Lust und Unlust die oberste Richtschnur in Bestimmung dessen, was für schön gehalten wird, ist, mithin die Schönheit nicht demonstrirt, d. h. durch keine allgemein gültige Regel bestimmt werden kann, was schön seyn oder in der Vorstellung allgemein gefallen müsse; obwohl ferner die schöne Kunst ihre Regeln von der Natur unmittelbar durch das Genie empfängt, welches, wie durch höhere Eingebung geleitet, in seinen Productionen regelmäßig wirkt; obwohl endlich der Geschmack als ein Beurtheilungsvermögen des Schönen, nicht mitgetheilt und gelehrt, sondern nur entwickelt und gebildet werden kann; so läßt sich doch eine Wissenschaft denken, welche die ursprünglichen Bedingungen des Geschmacksurtheils oder des reinen Wohlgefallens am Schönen der Natur und der Kunst im menschlichen Gemüthe kritisch aufsucht, und zugleich die Regeln aufstellt, welche die Natur durch das Genie der schönen Kunst gegeben hat, und welche sich an den allgemein für schön gehaltenen Producten des Genie's als solche ankündigen, die jeder befolgen muß, welcher solche Kunstproducte hervorbringen oder beurtheilen will." Ueber den Begriff des Schönen hat er

sich nicht besonders erklärt. Das Ganze ist encyklopädisch behandelt, und in sofern eine Zugabe zu seiner Encyklopädie der Wissenschaften (2 Thle), deshalb sind auch die einzelnen Künste nicht im Detail, sondern blos in allgemeinen Umrissen angedeutet. Die von Blankenburg revidirte Literatur in Sulzer's Theorie ist von Krug mit Einsicht und mit den nöthigen Nachträgen nach den einzelnen ästhetischen Gegenständen unter den §§ verarbeitet. — Uebrigens kann ich, so sehr ich den Werth dieses Werkes anerkenne, mich mit der von Krug aufgestellten schönen Fecht-, Reit-, Turnierkunst ꝛc. durchaus nicht aussöhnen.)

Mit steter Rücksicht auf Kant und Schiller ist geschrieben:

J. G. Sauer, Untersuchungen über den Antheil der Einbildungskraft an den Werken der Dicht- und Redekunst. Ein Beitrag zur Philosophie der Aesthetik. Penig 1803.

Die Aesthetik wissenschaftlich zu begründen, versuchte auch

Io. Godof. *Gruber*, Aesthetica, philosophiae pars. Dissertationis academicae Sectio I. — Ien. 1803. Er sagt, nachdem er die verschiedenen Meinungen der Aesthetiker charakterisirt hat, S. 18: „Quam parum sibi constent illi demonstratum est, atque una simul apparuit, Theoriam pulcrarum artium, cui hoc munus impositum

esse novimus, ut leges per essentiam necessarias doceat, in causis versari debere, quibus, quodcumque pulcrae artis est, efficitur. Tali modo philosophicae doctrinae s. scientiae nomen meretur, nam scientia est ille mentis habitus, quo ex necessariis aliquid principiis demonstramus, atque Philosophi est, singula ad principia illa revocare, ac inde deducere. Quorum principiorum plena ac perfecta cognitio nisi omnem istam de operum artis diiudicandorum criteriis disputationem antecesserit, numquam poterit eo perveniri, ut illa literarum pars, quae artium praecepta tradit, absolvatur atque philosophica doctrina nominari quaeat."

Eine neue Revolution erfuhr die wissenschaftliche Behandlung der Aesthetik durch die Bemühungen der Gebrüder Schlegel und durch die Anwendung des Schellingischen Identitätssystems auf dieselbe.

So wenig auch der Fichte'sche Idealismus, der den Kantischen Kriticismus zu einer höhern Potenz steigerte, an sich zu einer neuen wissenschaftlichen Gestaltung der Aesthetik führte (vergl. Fichte's System der Sittenlehre, S. 477 ff.); so gingen doch die beiden Schlegel bei ihren neuen ästhetischen Ansichten, die sie Anfangs in dem Athenäum niederlegten, von der in der Wissenschaftslehre aufgestellten schaffenden Thätigkeit des geistigen Subjectes aus.

Bayerische Staatsbibliothek München

A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Sylbenmaas und Sprache; — in den Horen, Jahrg. 1795, St. 12. Fortsetzung Jahrg. 1796, St. 2.

Fr. Schlegel, über die Grenzen des Schönen, — im teutschen Merkur, 1795, Mai.

Fr. Schlegel, die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Alterthum. 1r Band. Neustrelitz 1797. — Hieher gehört der erste Aufsatz: über das Studium der griechischen Poesie. — Die Grenzlinie zwischen dem Antiken und Modernen wird genau gezogen, und als Charakter des erstern Objectivität, als Charakter des letztern das Interessante angegeben. Bei vielem Lehrreichen und Gehaltvollen findet sich in Schlegels Schriften auch vieles Einseitige, Halbwahre und Verfehlte. — Der ältere Schlegel (A. W.), einer der polirtesten Dichter der neuern Zeit und ein glücklicher Uebersetzer Shakesspeare's, ging bald in die einseitige Theorie seines Bruders ein, und lieferte im Geiste derselben poetische Producte (z. B. die Elegie Rom), welche nur technischen Werth haben. Fr. Schlegel aber bewies in der Lucinde und in dem Alarcos seine entschiedene Unfähigkeit für die Darstellung ästhetischer Ideen.

Für die Schlegel existirte unter den Neuern nur Ein Dichter von Werth — Göthe. — Aber auch die verunglückte Gräcomanie sollte durch die Anwendung eines philosophischen Systems auf dieselbe von neuem gestützt und wenigstens den Anhängern dieses

Bayerische Staatsbibliothek München

Systems empfohlen werden. Dies geschah durch das Schellingische Identitätssystem. Denn Schelling verwandelte das Fichte'sche Denken, kraft dessen der denkende Geist nur auf seiner eignen reinen Ichheit ruhen sollte, in ein absolutes Denken, durch welches die ewige Indifferenz des Ichs und der Natur angeschauet werden sollte im Absoluten, welches nichts anders sey, als eben diese Indifferenz, und, als solche, die Gottheit, die sich selbst in Vernunft und Natur bewußtlos zerspalte. Dieses Anschauen des Absoluten, oder der sich selbst zerspaltenden Gottheit, bekam nun den Namen Religion, und die Religion ward als die Indifferenz der Wissenschaft und Kunst aufgestellt. Denn in der Wissenschaft, wie in der Kunst, ist die ewige Productivität des Absoluten, sofern sie sich selbst in der Ichheit darstellt und anschauet, das Gemeinschaftliche. In der Wissenschaft construirt das Ich das Allgemeine oder Abstracte; in der Kunst hingegen construirt es das Einzelne oder Concrete; — beides aber ist ein Schaffen. Das Princip der daraus hervorgehenden Aesthetik ist daher Hervorbringung des Idealen aus dem Absoluten durch die schaffende Kraft des Geistes, und diese Aesthetiker deduciren die Religion zugleich mit der Poesie. — So weitgreifend und zum Mysticismus unaufhaltbar hinführend auch die Verirrungen dieser ästhetischen Schule sind; so war es doch verdienstlich, daß durch sie das eklektische Princip der Natürlichkeit und Sentimentalität völlig verdrängt, und die — durch die Kritik der Urtheilskraft als vergeblich und unmöglich aufge-

stellte — neue wissenschaftliche Begründung der Aesthetik angeregt, so wie auch die durch Kants Schule herabgewürdigte Phantasie wieder zu Ehren gebracht wurde, wenn gleich das System der Aesthetik nach andern Principien aufgeführt werden muß, als die aus dem Identitätssysteme hervorgehen. — Schelling selbst gedachte der Kunst in seinem Systeme des transcendentalen Idealismus (Ausg. von 1800) S. 452 ff. und in der Abhandlung: über Wissenschaft und Kunst, in s. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studium, S. 303 ff. Tübing. 1803.

Im Geiste seiner Grundsätze schrieben:

J. Görres, Aphorismen über die Kunst. Koblenz 1804. (Er rechnet die Kochkunst zu den bildenden, die Parfumerie zu den redenden Künsten. Die Kochkunst sey Plastik des Flüssigen; die Parfumerie Musik des Duftes. — Vergl. Leipz. Lit. Zeit. 1804, St. 145.)

J. Dav. Falk, kleine Abhandlungen über Poesie und Kunst. Wien 1803. (voll Witz und Geist.)

J. Reubel, Ideen über Kunst und Religion. München 1804.

Aphorismen der Aesthetik; — in der Eudora, März 1804, N. 21 und 23.

Fr. Ast, System der Kunstlehre, oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik, zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche entworfen. Leipzig 1805. (Nur eine

Probe: „Die Kunst ist die Anschauung und Darstellung der absoluten Harmonie des Unendlichen und Endlichen, die Philosophie die Erkenntniß des Endlichen im Unendlichen, und die Religion die Anschauung und Erkenntniß des Unendlichen im Unendlichen; oder: die Kunst ist der Raum, als die objective Erscheinung des Göttlichen im Irdischen; die Philosophie die Zeit, als die subjective Erkenntniß des Besondern im Allgemeinen, und die Religion, die Einheit und Mutter von beiden, ist die Durchdringung und Einheit des Raumes und der Zeit in den unendlichen Ideen des Unendlichen.“) — Schon vorher schrieb er: Ueber das Wesen der schönen Kunst, in der N. Bibl. der sch. Wiss. 63. B. 2. St. —

Wendel, von der Errichtung des Reiches der Schönheit. Nürnb. 1805.

Von Bardili's Systeme gehet aus:

G. B. Gerlach, Philosophie, Gesetzgebung und Aesthetik in ihren jetzigen Verhältnissen zur sittlichen und ästhetischen Bildung der Teutschen. Posen, 1804.

Jean Paul (Fr. Richter), Vorschule der Aesthetik. 3 Theile. Hamburg 1804. (eigentlich Vorschule der Poetik. Einzelne treffliche Parthieen, ohne systematische Einheit. Keine Metaphysik des Schönen, höchstens Hindeutungen auf Schellingische und Schlegelsche Philosopheme. — In der ersten Abtheilung dieses Werkes wird der einzelnen Programme, aus denen diese Schrift besteht, weiter gedacht wer-

den. — Vergl. Leipz. LZ. 1805, N. 57, und Hallesche LZ. 1806, N. 122–124.)

G. Ph. Chr. Kaiser, Erster Unterricht in der Geschmackslehre. Augsb. 1804. (eine populäre Aesthetik.)

Mit tiefer Sachkenntniß, und gegen das aus Schellingisch-Schlegelschen Philosophemen errichtete Gebäude der Aesthetik gerichtet, ist folgende kritische Abhandlung geschrieben:

Ueber den Geist und die Tendenz der neuern Aesthetik; — in der Leipz. Lit. Zeit. 1804, St. 144 und 145, S. 2289 ff. Sie beginnt mit den Veränderungen auf dem Gebiete der Aesthetik seit der Erscheinung der Kritik und Urtheilskraft.

Höchst schätzbar ist die (noch nicht vollendete) Revision der Aesthetik in den letzten Decennien des verflossenen Jahrhunderts; — in den Ergänzungsblättern zur Halleschen Lit. Zeit. 1805, N. 109–106; Jahrg. 1806, N. 1–4. 6, 7. 9–11. 57. 58. 60. 61. 63. 64. 66. 67.) — Der Verf. hat mit Uebersicht, Sachkenntniß, Liberalität und richtiger Beurtheilung geschrieben. Ich gestehe, daß ich mit keinem neuern Aesthetiker im Ganzen mehr einverstanden bin, als mit diesem Revisor, dem eine wissenschaftliche Aesthetik Bedürfniß ist, der aber von dem Dogmatismus der Wolfisch-Baumgartenschen Schule eben so frei, wie von der Trockenheit der Kritik der Urtheilskraft und den

excentrischen Verirrungen der neuesten ästhetischen Schule sich erhalten hat, aber das Brauchbare und und Gute in allen anerkennt. — Manche seiner treffenden Ansichten sind in dem Manuscripte dieses Werkes nachgetragen worden. — Von seiner Hand wäre die als noch fehlend dargestellte Kritik der Einbildungskraft zu wünschen, welche die Form der Einbildungen a priori enthielte. Nur zweifle ich, an der Möglichkeit einer gleichmäßigen Durchführung derselben mit der Kritik der reinen Vernunft.

Leop. Reinhardt, über den Zweck und die Würde der Dichtkunst; — in der Zeitung für die elegante Welt, 1805, N. 84. — Nach ihm soll die Dichtkunst das Schöne darstellen. Das Schöne aber ist das anschaulich Vollkommene, das einen harmonischen Anklang aller Saiten der Seele bewirkt. Der Dichter darf alles, was an der Wirklichkeit lobenswürdig ist, darstellen, damit es in seiner Güte anerkannt, beibehalten, und nicht gegen etwas Schlechteres vertauscht werde. Aber er darf auch das Fehlerhafte aus seinem magischen Spiegel wiedergeben, — jedoch auf zweierlei Weise, — entweder komisch, indem er es bei der Prätension, vollkommen zu seyn, in seiner ganzen Erbärmlichkeit zur Anschauung bringt; oder tragisch, indem er die schrecklichen Folgen zeigt, welche mangelhafte Einrichtungen in der menschlichen Gesellschaft so häufig nach sich ziehen. In beiden Fällen ist das Ideale in dem Gemüthe des Dichters vorhanden, und es wird auch wieder im Gemüthe des Lesers darauf hingedeutet. — Die interes=

santeste Aufgabe für die Kunst bleibt aber die Darstellung des Idealen in seiner ganzen Liebenswürdigkeit.

Fr. Bouterweck, Aesthetik. Erster Theil, allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst. Zweiter Theil, Theorie der schönen Künste. Leipz. 1806. — So viel Treffliches diese Schrift, die weder Kompendium, noch System im strengern Sinne ist, besonders in der Kritik der ästhetischen Ansichten der neuesten Schule enthält; so kann ich doch nicht in die Meinung des Verfassers eingehen, der die Aesthetik blos als allgemeine Geschmackslehre behandelt, ohne den Ursprung des Schönen in der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes nachzuweisen, und der die ästhetische Nachahmung der Natur als das Princip der Aesthetik aufstellt.

C. L. Fernow, römische Studien. 1r Th. Zürich 1806. — Hieher gehört die dritte Abhandlung S. 280 ff. über das Kunstschöne, welche gegen das Hirt'sche Princip des Charakteristischen, als Hauptursache des Kunstschönen, gerichtet ist, und dafür schöne Darstellung des Ideals unter charakteristischen Bedingungen als Princip für die Kunst aufstellt.

Zur Geschichte der Künste gehören (außer den von den Ausländern geschriebenen Werken und der Literatur bei §. 19):

Kernhistorie aller freien Künste und schönen Wissenschaften vom Anfange der Welt bis auf unsere Zeiten. 3 Theile. Leipz. 1748 f.

J. R. Füßli, allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1779. Folio. Fortsetzung, 1805.

J. Geo. Meusel, teutsches Künstlerlexikon, 2 Th. Lemgo 1778 ff.

J. Kohler, Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik von Baumgarten bis auf die neueste Zeit. Regensb. 1799. (größtentheils aus der Literatur des Artikels: Aesthetik, in Sulzers Theorie, nach Blankenburgs Ausgabe, compilirt.)

Die literarischen Werke von Wald, Dahler, Wachler, Meusel, Eichhorn gehören ebenfalls hieher.

Zur Verbreitung des Sinnes für Aesthetik unter den Teutschen trugen folgende Zeitschriften viel bei:

Beiträge zur kritischen Historie der teutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, 32 Stücke unter Gottsched's Redaction. Leipz. 1733–1744; fortgesetzt als neuer Büchersaal der schönen Wissensch. und freien Künste, 8 Th. 1745–1750.

Belustigungen des Verstandes und Witzes, 8 Theile. Leipzig, seit 1741, unter Schwabe's Direction, Mitarbeiter waren: Cramer, Ebert, Gellert, Kästner, Kleist, Mylius, Rabener, Zachariä, Adolph Schlegel ꝛc. — Darauf ver-

einigten sich Gärtner, Cramer und Ad. Schlegel zu einer neuen Zeitschrift:

Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes. Bremen, 6 Theile, von 1750–1763. An sie schlossen sich Klopstock, Elias Schlegel, Hagedorn, Gieseke ꝛc. an.

Zur Herausgabe der Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste — 12 Theile — Leipz. 1757–1765 vereinigten sich Mendelssohn, Lessing, Nicolai. — Hagedorn, Winkelmann, Lippert ꝛc. lieferten Beiträge. — Darauf

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste, unter C. Fel. Weiße's Redaction, seit 1765–1806. 72 Theile, jeder 2 Stücke. (Nun nach dessen Tode als Fortsetzung: Bibliothek der schönen Redekunst, 1 B. 1 St. Leipz. 1806.)

Zur Kritik dienten:

Briefe, die neueste Literatur betreffend. 24 Theile. Berl. 1759–1764. An ihnen arbeiteten: Lessing, Mendelssohn, Abbt, Nicolai, Resewitz, Grillo u. a.

Klotz, teutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, 4 Theile (jeder von 4 Stücken). Halle 1768 ff.

Unvermerkt schloß sich eine zweite Generation an jene an. Aus dieser gingen hervor: Teutscher Merkur, unter Wieland's Redaction, seit

1773. Neuer teutscher Merkur, seit 1789–1800. Von da an unter Böttiger's Redaction.

Teutsches Museum (herausgeg. von Boje und Dohm). Leipz. 1776–1788. — Neues teutsches Museum, von 1789–1793, von Boje allein. — Mitarbeiter waren: Voß, Stollberg, Herder, Claudius, Bürger, Göckingk, Lichtenberg, Sturz, Eschenburg, Nicolay, Meißner u. a.

Iris, von J. G. Jacobi, 1775–1778.

Die dritte Generation könnte man von dem Anfange der rheinischen Thalia (1784) unter Schillers Redaction datiren. Sie hieß, seit 1792, neue Thalia. — Im Jahre 1795 verdrängten sie die Horen unter Schillers Redaction, von 1795–1797. — Von den Propyläen, unter Göthe's Redaction, erschienen 1798–1800 blos sechs Hefte. — Seit 1801 gab Hofr. Spazier die Zeitung für die elegante Welt heraus, die sich aber erst 1805 unter Mahlmann's Redaction hob. — G. Merkel, der schon von 1801–1803 Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Producte der teuschen Literatur, und seit dem Juny 1803 eine Zeitschrift, Ernst und Scherz, herausgegeben hatte, verband die letztere vom 1. Jan. 1804 an mit dem von Kotzebue 1803 angefangenen Freimüthigen. — Die Aurora, von Aretin und Babo redigirt, begann mit dem Jahre 1804 zu Mün-

chen. — Die in demselben Jahre angefangenen ästhetischen Zeitschriften: Eudora, Nürnb. 1804, und Sphinx, Berlin 1804 (unter Jul. v. Voß Redaction) überlebten nicht das erste Jahr. — Die Abendzeitung begann in Dresden 1805 unter Friedrich Laun's (Schulz) Redaction, dem aber Hartmann 1806 in derselben folgte. — Mit dem Jahre 1806 fing Falk eine neue belletristische Zeitschrift an: Elysium und Tartarus.

Erster Theil.

Wissenschaftliche Darstellung der ursprünglich gesetzmäßigen Wirksamkeit des menschlichen Geistes in der Sphäre des Schönen.

Metaphysik des Schönen.

(Reiner oder allgemeiner Theil der Aesthetik.)

21.

Stoff und Form in der Kunst.

Obgleich keine Form ohne Stoff gedacht und dargestellt werden kann; so gehört doch nur die Form, und nicht der Stoff, als solcher, in das Gebiet der Aesthetik. Von dem Stoffe kann in der Aesthetik bloß in so fern die Rede seyn, in wiefern er ästhetisch darstellbar seyn muß,

weil nicht jeder Stoff sich dazu eignet, unter einer ästhetischen Form dargestellt zu werden.

Der Künstler zeigt also seinen Beruf zur Kunst schon durch die Wahl des Stoffes; denn der Stoff muß eine Idee, und zwar eine ästhetische Idee ausdrücken. Eine Idee heißt aber dann ästhetisch, wenn sie so behandelt werden kann, daß sie vermittelst der Darstellung ein reines Wohlgefallen an der dargestellten Form und ein freies Spiel der Phantasie hervorzubringen vermag, oder, mit einem Worte, wenn sie der Idealisirung fähig ist. Die Art und Weise aber, wie der Künstler den Stoff behandelt, d. h. wie er ihm die Form giebt, und diese zur Vollendung und Totalität erhebt, muß ganz aus der Individualität des Künstlers hervorgehen, und in derselben sich die productive Kraft des Genies spiegeln.

22.

Der ästhetische Stoff.

Das Gebiet der ästhetischen Ideen, oder derjenigen Stoffe, die ästhetisch darstellbar sind, ist aber reich und weit, und umschließt die ganze Sphäre, die in der Mitte zwischen blos materiellen Wirkungen und reiner Geistigkeit liegt, überhaupt die ganze Sphäre der Menschheit und der Natur, nach deren Beziehung auf den Menschen, und zwar in wiefern ihre Erscheinungen idealisirt werden können. Die unorganisirte Materie ist unästhetisch; nur da, wo das Reich der Organisationen anhebt, ist auch der Ausdruck und die Ver=

sinnlichung einer Analogie der Organisationen überhaupt mit der edelsten Organisation, mit der Organisation des Menschen, möglich, und nach dieser Analogie wird das Organische ästhetisch darstellbar. Eben so wenig kann ein reiner Geist dargestellt werden, außer wenn er in einer idealisirten menschlichen Form erscheint.

Die Sphäre der Menschheit ist daher das Gebiet, woraus die Kunst ihre Stoffe entlehnt; nur das, was aus der Thätigkeit des Menschen stammt, oder durch die Beziehung auf den Menschen Interesse erhält, eignet sich zu einem ästhetischen Stoffe; aber auch dies nur unter der Bedingung, daß es der Idealisirung fähig sey. (Die niederländischen Küchen- und Thierstücke können daher die Spuren des größten technischen artistischen Fleißes tragen, und sind doch keine Kunstformen, weil der Wiederschein des Geistigen im Materiellen — das Idealische — ihnen fehlt. Eben so wenig ist ein abgelösetes Bein u. s. w. ästhetisch.)

Je größer aber das Gebiet des ästhetischen Stoffes ist; desto verschiedener und mannigfaltiger muß auch das Gebiet der Formen seyn, durch welche der Stoff dargestellt wird. Denn wenn jenes Gebiet von der einen Seite nahe an die Grenzen der blos materiellen Tendenz stößt; so wird es von der andern auch an die Grenzen der geläutertsten Geistigkeit reichen. Die ästhetische Form wird daher auch in sehr verschiedenen Beziehungen idealisirt erscheinen können, und ein durchgängig gleicher Grad von Schönheit läßt sich deshalb nicht erwarten. Nur darf die Einbildungskraft des Künstlers nie das Geistige in dem Sinn-

lichen untergehen, d. h. nie durch die ästhetische Darstellung physische Triebe erwachen lassen; denn sobald dies geschieht, hat auch der Künstler das Gebiet der Schönheit überschritten, dessen Grenzen von dem Ideale reiner Menschheit gezogen werden.

Vergl. Ergänzungsblätter zur Halleschen Lit. Zeit. 1806, N. 67.

23.

Verhältniß der Form zum Stoffe.

Der ästhetische Stoff erscheint im Kunstwerke nur vermittelst der Form. In der Form soll, durch die productive Kraft der Phantasie, Stoff und Form unauflöslich verbunden werden, so daß man, wenn Stoff und Form getrennt werden sollten, durchaus die Form selbst vernichten, mithin die Verbindung zwischen Stoff und Form völlig zerstören müßte. Da nun die Form blos für die Anschauung existirt; so müssen auch Stoff und Form in der Anschauung Eins seyn.

So wie aber die Form ihren ästhetischen Charakter verliert, sobald sie einen Stoff darzustellen versucht, der nicht ästhetisch ist, weil dessen Anschauung höchstens die Sinne, nicht aber das Gefühl und die Phantasie zu afficiren vermag (höchstens angenehm, nicht aber schön seyn kann); so kann auch der wirklich ästhetische Stoff in der Darstellung verunglücken, sobald er unter einer Form erscheint, die entweder überhaupt nicht gelungen ist, weil sie

nicht aus der productiven Phantasie entsprang, oder die, als versinnlichende Hülle der darzustellenden Idee, dieser Idee, als Hülle, nicht anpaßt (z. B. wenn man einen Grabgesang in lauter Trochäen schreiben wollte). Beide, Stoff und Form, müssen also ein unzertrennliches Ganze ausmachen, und nur für und durch einander vorhanden seyn.

24.

Gesetz der Form.

Die ästhetische Darstellung unterscheidet sich von jeder andern Darstellung wesentlich dadurch, daß sie dem höchsten Gesetze der Form angemessen ist. Dieses höchste und letzte Gesetz der Form verlangt aber

die innigste und unauflöslichste Harmonie zwischen Korrectheit und Schönheit in der Form.

Die Korrectheit der Form besteht in der Art und Weise, wie die innere Folge und Verbindung der dargestellten ästhetischen Ideen in der Darstellung selbst ausgedrückt ist; denn jeder dargestellte Stoff ist ein in sich abgeschlossenes Ganze von Ideen, deren unmittelbare Folge und Verbindung auf einer innern Nothwendigkeit beruht, so daß die Art des Ausdrucks dieser Verbindung nichts weniger, als zufällig und gleichgültig ist. — Diese Korrectheit ist die technische (mechanische) Vollkommenheit der Form.

(Zu ihr gehört die Grammatik und Logik in den sogenannten redenden Künsten; die Stellung der einzelnen Figuren in dem Gemählde; das Verhältniß der Theile gegen einander in der Architektur und Plastik; der Generalbaß in der Musik u. s. w.)

Die Schönheit der Form aber besteht in der Art und Weise, wie das Idealische in der Darstellung ausgedrückt wird. Das Idealische kann nämlich nur unter der höchsten Versinnlichung und unter der höchsten Freiheit der Bewegung, deren der dargestellte Stoff fähig ist, innerhalb der Form erscheinen. Der Ausdruck in der Darstellung muß also den Stoff möglichst versinnlichen und möglichst frei erscheinen lassen, wenn wir (nicht dem Stoffe, sondern) der Form Schönheit beilegen sollen. So verschiedenartig nun auch in den verschiedenen Künsten die Ankündigung des Schönen in der Form für die Anschauung seyn kann; so muß doch das freie Leben und die hohe Versinnlichung in der Darstellung sogleich das Gefühl und die Phantasie ansprechen, und in dem erstern eben so sehr ein reines Wohlgefallen erzeugen, wie für die letztere ein freies Spiel vermitteln. — In dieser Schönheit der Form verklärt sich eben so sehr die productive Kraft des genialischen Künstlers, wie der Grad von Reife, den er in der Vollendung einer schönen Form erreicht hat.

Diese Vollendung des schönen Kunstwerkes beruht aber darauf, daß es für die Anschauung vollkommene Objectivität habe, d. h. daß die Phantasie dasselbe als ein in sich vollendetes Ganze festhalten, und in diesem Ganzen zwar die einzelnen Theile unterscheiden, aber auch deren

nothwendigen Zusammenhang unter sich selbst so bestimmt auffassen kann, daß eben durch die Wahrnehmung dieses versinnlichten Zusammenhanges das Bild von dem Ganzen für den innern Sinn vermittelt wird.

Nach dieser vollendeten Objectivität erscheint das Kunstwerk unter der Totalität eines vollkommenen Organismus, und gelangt eben so durch Einen Act der Begeisterung und der productiven Phantasie zum Daseyn, wie ein organisches Geschöpf durch den Act der sinnlichen Erzeugung.

Der ästhetische Genuß eines Werkes der schönen Kunst beruht daher auf dem reinen Auffassen des Idealischen in der Darstellung, welches jedes egoistische Interesse und jede Anregung sinnlicher Triebe eben so von sich ausschließt, wie die Wahrnehmung der reinen Form der Sittlichkeit in der guten Handlung.

Die Korrectheit der Form besteht aber nicht durch die Schönheit; die Schönheit hängt nicht von der Korrectheit ab. Beide bestehen nicht durch, sondern mit einander; sie existiren nicht neben einander in der Form, sondern zugleich, und beide constituiren erst gemeinschaftlich das Wesen der Form durch ihre identische und unauflösliche Verbindung. Die Korrectheit und die Schönheit sind sich also nicht subordinirt, sondern coordinirt; aber die Schönheit ist die eigentliche ästhetische Vollkommenheit der Form, und durch die Schönheit gehört die Form vor das Forum der Aesthetik. — Vollendet wird die Form durch die innigste und unauflöslichste Form der Korrectheit und Schönheit;

denn durch die Korrectheit erscheint die Form nach ihrer nothwendigen Verknüpfung mit dem Stoffe, und durch die Schönheit nach ihrem freiesten Ursprunge aus der Genialität des Künstlers, so daß die Objectivität der Form das Resultat der höchsten subjectiven Bewegung ist.

(Es ist gedenkbar, daß Formen existiren, die blos korrect, und nicht schön sind, z. B. viele stylistische Arbeiten, an denen man in grammatischer und logischer Hinsicht nichts aussetzen kann, die aber der Versinnlichung und des freien Lebens des dargestellten Stoffes — folglich der Schönheit — ermangeln, und mithin nicht in das Gebiet der Aesthetik gehören.)

25.

Das Gesetz der Form ist das höchste ästhetische Gesetz.

Daß dieses Gesetz der Form, welche die innigste und unauflöslichste Harmonie zwischen Korrectheit und Schönheit innerhalb der Form verlangt, wirklich das höchste und letzte sey, erhellt aus folgenden Momenten (vergl. §. 16):

a) Es ist rein formell; denn es betrifft ausschließend die ästhetische Form, und gilt von dem Stoffe nur in sofern, in wiefern es die Bedingung in sich einschließt, daß der Stoff ästhetisch darstellbar seyn müsse. Es ist rein formell; denn es enthält die subjective Bedingung, unter welcher das dem

Gefühlsvermögen vorschwebende Ideal des Schönen in Kunstformen realisirt werden kann.

b) Das Gesetz der Form ist allgemein; es gilt von allen Künsten und von allen einzelnen Kunstproducten. Deshalb wird die Sphäre der Kunst durch dieses Gesetz ein in sich bestimmt abgeschlossenes Gebiet. Wo es nicht anwendbar ist; da kann man auch die producirte Form kein Kunstwerk nennen, so wie auch alle Verirrungen der Künstler von dem Ideale des Schönen nur nach diesem Gesetze beurtheilt werden können.

c) Das Gesetz der Form ist nothwendig, d. h. es umschließt das ganze Wesen der ästhetischen Form, und spricht allen Kunstproducten den ästhetischen Charakter ab, wo Korrectheit und Schönheit nicht innerhalb der Form als aufs innigste verschmolzen angetroffen werden.

26.

Der Geschmack.

Der Geschmack ist das subjective Vermögen, ein Kunstproduct nach seiner Angemessenheit oder Nichtangemessenheit zu dem Gesetze der Form zu beurtheilen. Er ist zunächst von einer vorhergegangenen Bewegung des Gefühlsvermögens bei der Anschauung eines Kunstwerkes abhängig; es liegt also in seinen Aeußerungen der Ausdruck des Wohlgefallens oder Mißfallens an einer

ästhetischen Form. Ob nun gleich das Gefühlsvermögen ein ursprüngliches Vermögen des menschlichen Geistes, und also auch diejenige Aeußerung desselben, die wir Geschmack nennen, ursprünglich in dem Wesen des Menschen begründet ist; so läßt sich doch auch die große Verschiedenheit des Geschmacks sehr leicht aus der so verschiedenartigen Entwickelung und Ausbildung des Gefühlsvermögens erklären; denn kein Vermögen des Menschen wird, bei seiner Entwickelung, gewöhnlich so sehr dem Zufalle überlassen, als das Gefühlsvermögen. Soll nämlich der Geschmack ein Kunstwerk in der Anschauung rein auffassen und nach seiner Angemessenheit oder Nichtangemessenheit zu dem Gesetze der Form richtig beurtheilen; so muß der Mensch nicht nur im Allgemeinen nach der Gesammtheit seiner Anlagen sehr kultivirt, sondern auch mit ästhetischen Talenten ausgestattet, d. h. von der Natur mit einer höhern Reizbarkeit und Empfänglichkeit des Gefühlsvermögens begabt, und in ästhetischer Hinsicht bereits gebildet seyn. Nur der gebildete, und zwar der nach dem ganzen Umfange seiner ästhetischen Anlagen (Gefühlsvermögen und Phäntasie) harmonisch gebildete Mensch wird ein Kunstwerk richtig zu beurtheilen vermögen, da das Ideal des Schönen vor seiner Seele stehet, und er nach demselben die Grade der Vollkommenheit eines schönen Kunstwerkes bestimmt.

Des Kunstgeschmackes in diesem Sinne bedarf der Künstler eben so sehr, wenn er erfindet und darstellt, als der Freund der Kunst, wenn er die existirende Kunstform beurtheilt. Nach diesem Begriffe giebt es kein wahres Genie für schöne Kunst ohne Geschmack, und keinen wahren Geschmack für schöne Kunst ohne Genie, wenigstens wird sich die

höhere Wirksamkeit des Geschmackes jedesmal in Angemessenheit zu der ursprünglich begründeten höhern Bewegung des Gefühlsvermögens äußern. Denn wenn der Künstler in dem Drange der Begeisterung die schöne Kunstform vollendet; so schwebt ihm dabei, mehr oder weniger klar oder dunkel, das Ideal der vollkommensten Darstellung vor, — ein Urbild, dem er bei der Hervorbringung der Form unwiderstehlich folgen muß. Ein universeller Geschmack für schöne Kunst würde demjenigen zukommen, welcher ein gleiches ideallisches Vermögen für alle Gattungen der Werke schöner Kunst besäße, welcher also in demselben Umfange und in demselben Grade der Vollkommenheit Dichter, Redner, Komponist, Mahler, Plastiker ꝛc. wäre, oder doch seyn würde, wenn ihn die Grenzen des irdischen Lebens nicht blos auf den ausschließenden Anbau einer Kunst, oder doch einiger derselben, beschränkten. — Selbst der Freund der schönen Kunst bedarf bei seinen Geschmacksurtheilen einer lebendigen Vergegenwärtigung des Ideals der Schönheit, um nicht in diesen Urtheilen einseitig zu werden und den eigentlichen Treffpunct zu verfehlen.

Das Geschmacksurtheil aber entstehet durch die Beziehung der angeschauten Form vermittelst der Phantasie auf das Gefühlsvermögen, und ist der wörtliche Ausdruck dieser Beziehung, in wiefern durch dasselbe das subjectiv wahrgenommene Wohlgefallen oder Mißfallen an der Form bezeichnet wird. Ob nun gleich durch die harmonische Entwickelung und Uebung des Gefühlsvermögens der Geschmack sehr geläutert und berichtigt werden kann; so läßt sich doch über die Gegenstände des Geschmackes keine völlige Uebereinstimmung erwarten, weil, nach

jener Beziehung, der Geschmack völlig subjectiv bleibt, und sowohl in Producirung schöner Formen, als auch in der Beurtheilung derselben das Gepräge der Individualität trägt.

Unverkennbar ist dabei der Einfluß von Klima, Gewohnheit, Erziehung, Geschlechtsverschiedenheit, Lebensalter, Nationalbildung, Staatsverfassung, Sitten, Religion und wissenschaftlicher Kultur auf den Geschmack ganzer Völker und also auch der Individuen. Der Landmann bleibt gleichgültig bei den vollendetesten Formen der Plastik und der Poesie, und auf den untersten Stufen des geselligen Lebens, im Nomadenzustande verwischt das gröbere Bedürfniß der Nahrung alle bessere Regungen des Gefühls und verhindert die Kultivirung desselben. In monarchischen Staaten wird die Kunstdarstellung eine andere Richtung erhalten, als in republikanischen Staatsformen. Der Paganismus, der Christianismus und Mahomedanismus haben in ganz verschiedenen Beziehungen auf die Künste eingewirkt, und eben so divergiren der Protestantismus und Katholicismus in ihrem Einflusse auf die Künste.

Bei dem allem aber giebt es Kunstwerke, die der allgemeine Geschmack aller Zeiten für klassisch, d. i. für völlig vollendete ästhetische Formen erklären wird, wenn gleich die Klassifikation derselben wieder von der subjectiven Richtung des Geschmacks abhängig bleibt. Zu jenen allgemein klassischen Formen gehören gewiß die Schriften des Cicero, Horaz, Homer, Pindar, Plato, Raphael's Madonna, Correggio's Nacht, Graun's Tod Jesu, Mozarts Requiem, Haydns Schöpfung, die

Gruppe des Laokoon, die mediceische Venus, der Apollo Belvedere u. s. w.

In allen (§. 20) aufgeführten Aesthetiken wird die Lehre vom Geschmacke behandelt, aber nothwendig ganz im Geiste des in den ästhetischen Schriften jedesmal herrschenden philosophischen Systems. Die wichtigste Reform dieser Lehre führte Kant in der Kritik der Urtheilskraft aus, indem er die völlige Subjectivität des Geschmacks deducirte, und also in demselben ein eignes Beurtheilungsvermögen aufstellte, welches zur Erkenntniß des Objects nichts beiträgt. (Vergl. die Ergänzungsblätter der Halle'schen Lit. Zeit. vom Jahre 1805, N. 111.)

Isolirt wurde die Lehre vom Geschmacke angebauet:

J. J. Bodmer, von dem Einflusse und dem Gebrauche der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmackes. Frankf. und Leipz. 1727.

Dessen Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes. Zürich 1736.

J. U. König, Untersuchungen von dem guten Geschmacke in der Dicht- und Redekunst. Berl. 1750.

J. Ad. Schlegel, von der Nothwendigkeit, den Geschmack zu bilden — und von der frühzeitigen Bildung des Geschmacks, — 2 Abhdl. im zweiten Bande seiner Uebersetzung des Batteux, S. 53 ff. und S. 79 ff.

Joh. Winkelmann, von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst. Dresden 1763.

Montesquieu, essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art; — in s. Oeuvres, Th. 4, S. 223 ff. (Genf 1759.)

d'Alembert, reflexions sur l'usage et sur l'abus de la philosophie en matiêre de goût; — in s. Mélanges de Lit. d'Hist. et de Philos. 4r Theil. (Amsterdam 1760.)

Marmontel, essai sur le goût; — im ersten Theile seiner Oeuvres. Paris 1788.

Dav. *Hume*, of the standard of taste — of the delicacy of taste; — in s. Essays and Treatises, Th. 1. (Die erste Abhandl. übersetzte Dusch in s. vermischten kritischen Schriften. Altenb. 1758.)

Alex. *Gerard*, essay on taste. Lond. 1759. Uebersetzt Bresl. 1766. Den Inhalt dieses Buchs s. in Sulzers Theorie ꝛc. Th. 2, S. 379.

Archib. *Alison*, essays on the nature and principles of taste. Lond. 1790. — übers. in zwei Theilen, und mit Anmerkungen und Abhandlungen begleitet von K. H. Heydenreich. Leipzig 1792. — Den Inhalt dieses Buches s. in Sulzers Theorie ꝛc. Th. 2, S. 380.

Chr. Theoph. *Heyne*, de morum vi ad sensum pulcritudinis, quam artes sectantur, — in s. Opuscul. T. I, p. 1–38.

Chstph. Meiners, Bemerkungen über den guten Geschmack, — in s. vermischten phil. Schriften. Th. 1, S. 133 ff.

J. A. Eberhard, über die Verschiedenheit des Geschmackes — im 26. Th der neuen Bibl. der sch. Wiss.

J. Gtfr. Herder, Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet (eine Preisschrift). Berl. 1775. (Er bringt den Geschmack in unzertrennliche Verbindung mit dem Genie. Er sagt S. 62: „Jeder weiß, daß Genie im Allgemeinen eine Menge in- oder extensiv strebender Seelenkräfte sey; Geschmack ist Ordnung in dieser Menge, Proportion, und also schöne Qualität jener strebenden Größen. Mithin sind sich beide immer an sich entgegengesetzt; durch die simple Natur können sie sich nie einander verderben. Da aber (S. 69) der Geschmack ohne die Genie's nicht existirt; so können sie allein ihn verschlimmern, wenn sie die Kräfte ihres Genies übel anwenden. Das ist nun auf zweierlei Art möglich: durch falsche Zwecke und durch falsche Mittel.")

Dusch, Briefe zur Bildung des Geschmacks. 6 Theile. 1773 ff.

M. Herz, Versuch über den Geschmack und die Ursache seiner Verschiedenheit. 2te Aufl. Berl. 1790.

Sal. Maimon, über den Geschmack, — in d. teutschen Monatsschr. 1792, 3s u. 4s St.

Fr. Schiller, Briefe über die ästhetische Erziehung — im 3ten Th. s. kleinen pros.

Schriften, — und über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauche schöner Formen — Ebendas. Th. 2, S. 355 ff.

27.

Untergeordnete Eigenschaften der Korrectheit und Schönheit der Form.

Die Begriffe der Korrectheit und der Schönheit, in wiefern sie (§. 24) nach ihrer unauflöslichen Verbindung in dem Gesetze der Form aufgestellt worden sind, sind Gattungsbegriffe, die als solche mehrere untergeordnete Eigenschaften in sich fassen, bei deren Vorhandenseyn wir der Form Korrectheit und Schönheit beilegen, und nach deren Verhältnissen in der Kunstform wir das Urtheil über dieselbe bestimmen. Sobald wir nämlich die ästhetisch vollendete Form analysiren und ihr Verhältniß zu dem Gesetze der Form in ein bestimmtes Urtheil auflösen; sobald bezeichnen wir die einzelnen Eigenschaften, die wir in der Totalität der schönen Form wahrnehmen, durch Begriffe, die entweder dem Gattungsbegriffe Korrectheit, oder dem Gattungsbegriffe Schönheit untergeordnet ist. Diese untergeordneten Eigenschaften der Korrectheit und Schönheit sind nicht alle in jeder schönen Form vorhanden, ja von den untergeordneten Eigenschaften der Schönheit schließt das Vorhandenseyn einiger das Daseyn anderer aus (z. B. das Erhabene schließt das Komische aus); aber nichts desto weniger müssen sie, wo sie in der Kunstform vorhanden sind, auf einen von jenen beiden Gattungsbegriffen zurückgeführt, und nach ihrer Verbindung und Verschmelzung in der Form

zu einem harmonischen Ganzen so entwickelt werden, daß die reflectirende Urtheilskraft ihr Verhältniß zu dem Ganzen der Form eben so genau, wie ihr Verhältniß unter sich selbst (in Hinsicht auf die Ausführung des Details in der ästhetischen Form) mit Bestimmtheit angeben kann.

28.

a) Untergeordnete Eigenschaften der Korrectheit der Form.

Soll der ästhetischen Form Korrectheit im Geschmacksurtheile beigelegt werden; so muß die Urtheilskraft durch die Art und Weise, wie die Folge und die innere Verbindung der dargestellten ästhetischen Ideen in der Darstellung selbst ausgedrückt ist, befriedigt werden. Deshalb gehören zur Korrectheit der Form als untergeordnete Eigenschaften: die Deutlichkeit, die Klarheit, die Richtigkeit und Reinheit, die Angemessenheit, die Ordnung, die Natürlichkeit, die Präcision, die Treue, die Vollständigkeit, die Einheit.

29.

1) Die Deutlichkeit.

Die Deutlichkeit besteht in der Wahl und in dem Gebrauche derjenigen Zeichen, durch welche in dem Zusammenhange der ästhetischen Form der darzustellende Gegenstand am be-

stimmtesten ausgedrückt und versinnlicht wird. Es wird dazu erfordert, daß die gewählten Zeichen dem bezeichneten Gegenstande völlig entsprechen, so daß man bei der Betrachtung des Kunstwerkes genau den Gedanken aufzufassen im Stande sey, der dem Künstler bei der Producirung desselben vorschwebte. Doch gilt dabei die Regel, daß die Hauptgegenstände des Kunstwerkes am meisten hervorgehoben werden müssen, um sie nach ihren völligen Umrissen deutlich zu erkennen, während die minder wichtigen Objecte der Darstellung, nach ihrer allmählig weitern Entfernung von dem Hauptgegenstande auch in einem geringern Grade der Deutlichkeit erscheinen. Die Deutlichkeit darf aber nicht in widrige Weitschweifigkeit und in Verwässerung der Darstellung ausarten.

In den einzelnen Künsten hängt die Deutlichkeit von den Zeichen ab, deren sich diese Künste bedienen können. In den Gemählden müssen die Hauptgegenstände so kenntlich seyn, daß sie sogleich die Aufmerksamkeit fixiren; eben so müssen in der Poesie die subjectiven Gefühle, gleichsam die Grundtöne, von welchen die poetische Darstellung und das poetische Leben ausgehet, scharf hervorgehoben und mit den entsprechendsten Worten bezeichnet werden. In der Rhetorik muß man die Objecte, durch deren Versinnlichung der Redner auf den Willen derer, die ihn hören, einwirken will, sogleich in der lebensvollen stylistischen Darstellung erkennen, und in der Musik muß der Haupgedanke lichtvoll vorgetragen seyn. Mit einem Worte, in allen Kunstproducten muß der Hauptgegenstand am deutlichsten dargestellt werden, und die andern Objecte müssen, nach dem

Verhältnisse, in welchem sie zu ihm in der ästhetischen Umgebung stehen, an Deutlichkeit gewinnen oder verlieren.

30.

2) Die Klarheit.

Die Klarheit besteht in derjenigen Beschaffenheit der Kunstform, daß man in derselben nicht nur die darin ausgedrückte ästhetische Idee bestimmt erkennen, und den Hauptgegenstand, auf den sich alles bezieht, genau von den übrigen Theilen der Darstellung unterscheiden, sondern auch diese Theile selbst und die unterscheidenden Merkmale derselben mit Sicherheit auffassen kann. Die Klarheit betrifft nicht blos das Licht, welches auf der ganzen ästhetischen Darstellung ruht, sondern auch diejenige Beleuchtung, welche das Detail derselben erhellet.

Die Klarheit erscheint freilich in jeder Kunst anders modificirt. In der Poesie und Rhetorik besteht sie darin, daß man in den einzelnen Begriffen und Sätzen, die zu einem poetischen oder rhetorischen Ganzen verbunden sind, die unterscheidenden Merkmale eines jeden aufgenommenen Begriffs genau erkennen, und doch auch den Effect wahrnehmen kann, der, durch die Verbindung der einzelnen Theile zu einem ästhetischen Ganzen, eben durch dieses Ganze bewirkt wird. — Sie zeigt sich in der Orchestermusik, wenn man bei aller Stärke der Instrumentirung dennoch die Hauptstimmen, welche entweder die Melodie fortführen oder unterstü-

tzen, genau von der Gesammtbegleitung unterscheiden kann. — Sie wird dem Gemählde beigelegt, wenn man nicht blos den Hauptgegenstand genau von allen unterscheidet; sondern auch jedes andere Object sogleich an den Attributen erkennt, unter welchen es aufgeführt worden ist u. s. w.

(Der Deutlichkeit steht die Undeutlichkeit und Unverständlichkeit, der Klarheit die Dunkelheit entgegen. Beiden liegt entweder eine Verworrenheit in den ästhetischen Ideen, oder ein Mangel an Fertigkeit und Uebung in der Darstellung dieser Ideen zum Grunde. In einem Gemählde herrscht Dunkelheit, wenn man die Hauptpersonen oder wichtigsten Gruppen nicht zu erkennen und zu erklären vermag; in der Poesie wird Dunkelheit getroffen, wenn die Bildersprache derselben nicht in bestimmte Begriffe aufgelöset und von dem Gefühle ergriffen werden kann, und dunkel ist der Styl des Redners, wenn er seinen Gegenstand nicht so zu versinnlichen vermag, daß er auf den Willen einen bestimmten Eindruck hervorbringt.)

31.

3) Die Richtigkeit und Reinheit.

Die Richtigkeit des Ausdrucks in der ästhetischen Form besteht in dem Gebrauche derjenigen Zeichen, welche den Gegenstand wahr darstellen und bezeichnen, und in der völlig zweckmäßigen Stellung und Verbindung derselben unter sich. — Diese Richtigkeit zeigt sich zunächst in der

Poesie und Rhetorik (in den sogenannten redenden Künsten) in der Wahl derjenigen Wörter, als Zeichen, welche dem bezeichneten Gegenstande genau entsprechen, und deren Stellung und Verbindung den Verstand, in Hinsicht auf die Wahrheit der von dem Gegenstande gebildeten Vorstellung, befriedigt, und da jedes Zeichen seine ihm eigenthümliche Geltung hat, so wird durch die willkührliche Veränderung der Geltung des Zeichens auch die Richtigkeit in der Darstellung des Gegenstandes verletzt.

Die Reinheit der Darstellung schließt alles Unreine, Fleckenhafte und Fremdartige von sich aus. Sie hängt in der Musik von der Reinheit des Tones der Stimme oder der Instrumente, in der Poesie und Rhetorik von der Enthaltung von allen Barbarismen und Solöcismen, in der Mahlerei von der zweckmäßigen Behandlung der Farben u. s. w. ab. Die Reinheit betrifft also zunächst das Materiale für das Technische in der Darstellung, und ist insofern eine untergeordnete Eigenschaft der Korrectheit.

32.

4) Die Angemessenheit.

Die Angemessenheit besteht in dem Gebrauche des passendsten und befriedigendsten Ausdruckes für die Bezeichnung der darzustellenden Gegenstände, so daß an dieser Stelle und in diesem Zusammenhange der ästhetischen Form für den bezeichneten Gegenstand kein anderes, als das gewählte Zeichen passend seyn würde. Sie schließt daher die Ueblichkeit in sich ein, oder die Fertigkeit, das für die

Bezeichnung eines Gegenstandes in jeder Kunst gewöhnliche und gebräuchliche Zeichen aufzufinden und anzuwenden; die Schicklichkeit, nach welcher man diejenigen Zeichen wählt, welche der Würde des dargestellten Gegenstandes, überhaupt dem dargestellten Stoffe, angemessen sind; und die Bestimmtheit, wornach man diejenigen Zeichen wählt, welche die Aufmerksamkeit auf den dargestellten Gegenstand unmittelbar fixiren.

So wird z. B. in dem Kontexte eines poetischen und rhetorischen Products immer nur Ein Wort, Ein Ausdruck, Eine Form der Darstellung die angemessenste seyn, und der Dichter und Redner, der wirklich über den Umfang der Sprache gebietet, wird in dem Augenblicke der Begeisterung, wo die schöne Kunstform entstehet, diesen Ausdruck von selbst finden, ohne ihn erst mühsam zu suchen, oder langsam zu wählen.

33.

5) Die Ordnung.

Sie besteht darin, daß alle einzelne Theile der ästhetischen Form so an ihrem rechten Platze stehen, daß man das Princip für ihre Vertheilung und Stellung leicht wahrnehmen und übersehen kann. Die Ordnung kann sehr einfach, aber oft auch sehr verflochten seyn, weil das Gesetz derselben, das von der ästhetischen Idee, d. i. von dem Stoffe der Darstellung, abhängt, mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile entsprechen muß. Im Allgemei-

nen wird daher die Ordnung in der völlig bestimmt berechneten Folge der einzelnen Theile in der ästhetischen Form bestehen, woraus die technische Harmonie des Ganzen hervorgehet.

Obgleich vielfache Uebung in der Hervorbringung ästhetischer Formen, und ein gewisser natürlicher Tact für Ordnung und harmonische Verbindung der Theile eines Ganzen bei vielen Künstlern die Stelle der Regeln vertreten; so kann doch die Zurückführung der, in der ästhetischen Form zu einem Ganzen combinirten, Theile auf ein festes Princip nur nach logischen Gesetzen geschehen, ohne deren Bewußtseyn und Vergegenwärtigung wenigstens Redner und Dichter keine in technischer Hinsicht vollendete Form hervorbringen können.

34.

6) Die Natürlichkeit.

Sie besteht darin, daß die einzelnen Theile eines ästhetischen Ganzen so unvermerkt mit einander verbunden sind, so leicht sich an einander anschließen und gleichsam so in einander verschmelzen, daß man die Uebergänge der Verbindung so wenig, wie in einem organischen Producte der Natur zu erkennen vermag. So wie nämlich in einem Naturproducte alle einzelne Theile aufs innigste zu einem Ganzen verbunden sind, und der eine Theil nur um des andern willen existirt und durch den andern bestehet; so wie hier nichts Ueberflüssiges, nichts Erkünsteltes, nichts Gezwungenes statt

findet; so soll auch in der ästhetischen Form uns eine Analogie mit den Producten der Natur in der Leichtigkeit und Sicherheit ansprechen, durch welche alle isolirte Bestandtheile derselben in ihrer Verbindung ein harmonisches und gleichsam organisches Ganze bilden.

35.

7) Präcision (Kürze).

Sie besteht darin, daß nichts mehr und nichts weniger in der Darstellung vorhanden sey, als für die Bezeichnung der auszudrückenden ästhetischen Ideen nöthig ist. Durch sie wird die technische Oekonomie für ein ästhetisches Ganze ein bestimmt abgeschlossenes Gebiet. Sie schließt alle Ueberladung, unnöthige Ausdehnung und Weitschweifigkeit von sich aus; sie darf aber nie auf Kosten der Deutlichkeit und Verständlichkeit erkünstelt, oder mühsam gesucht werden. Vielmehr besteht ihr Wesen darin, daß der Künstler die Fähigkeit besitze, den Inhalt reicher Begriffe und Ideen deutlich und erschöpfend in wenigen Zeichen und Ausdrücken darzustellen. In dieser Hinsicht steht sie mit der Kraft im Ausdrucke in genauester Verbindung.

Die Präcision ist eine Eigenschaft, die man besonders in der Poesie und Rhetorik nicht vermissen darf. Die ganze Kraft der poetischen Begeisterung und des Lebens in der Sprache der Beredsamkeit verschwindet, wenn die ästhetischen Ideen zu weit ausgesponnen und durchwässert werden; aber eben so sehr muß sich der Dichter und Redner hüten, durch eine unnatürliche und ge-

suchte Kürze dunkel und trocken zu werden. Ein geordneter und ideenreicher Geist findet hier von selbst den rechten Weg.

36.

8) Treue.

Die Treue besteht darin, daß die ästhetischen Ideen in der Darstellung nicht anders versinnlicht werden, als wie sie entweder als Vorstellungen in der Sphäre der subjectiven Erkenntniß liegen, oder wie sie dem darzustellenden Objecte, sobald es ein Gegenstand der äußern Wahrnehmung ist, entsprechen. Sie schließt alle Veränderung, Verschönerung, Verminderung und Uebertreibung von sich aus.

37.

9) Vollständigkeit.

Sie besteht darin, daß alles, was zur Sphäre eines ästhetischen Ganzen gehört, in der Darstellung vorhanden sey, sowohl nach dem Verhältnisse der Theile im Einzelnen gegen einander, als auch nach ihrem Verhältnisse zu dem Ganzen, so daß die Sphäre der Darstellung die Sphäre der Vorstellungen von dem darzustellenden Gegenstande erschöpfe.

38.

10) Einheit.

Sie besteht darin, daß die Darstellung den ästhetischen Stoff durch die Behandlung als ein in sich verbundenes Ganze, nach einem festen Plane, erscheinen lasse, das selbst dann einen nothwendigen innern Zusammenhang hätte, wenn die Korrectheit das einzige Kriterium der vollendeten Form wäre. Diese Einheit verlangt, daß alles aus der Darstellung hinwegfalle, was nicht zur unmittelbaren Umgebung und Versinnlichung des Hauptgegenstandes im Mittelpuncte der Darstellung gehört.

39.

b) Untergeordnete Eigenschaften der Schönheit der Form.

So vielfach auch die Bezeichnung: daß etwas schön sey, in der Sprache genommen wird, und so mannigfaltig verschieden der Ausdruck des Schönen in der Form seyn mag; so ist es doch entschieden (§. 6), daß alle Schönheit der Form sich auf die vier Momente zurückführen lasse —:

daß nämlich die Form in der Anschauung einen wohlthuenden Reiz auf unsere Organe bewirke;

daß sie in dem Gefühlsvermögen eine höhere Bewegung und Rührung hervorbringe;

daß sie die Phantasie in ein freies Spiel versetze; und

daß der Stoff vermittelst der Form idealisirt erscheine.

In wiefern nun die gemeine Wirklichkeit an sich nie durch die Kunst wiedergegeben werden darf, sondern selbst das in die äußere Anschauung Fallende unter einer idealischen Umgebung erscheinen muß, wenn wir der Form Schönheit beilegen sollen; in sofern ist das Idealisiren die Hauptbedingung der Kunstschönheit, und ihr wesentlicher Unterschied von dem, was wir Naturschönheit nennen.

Da aber die ästhetischen Stoffe, die vermittelst der Form dargestellt werden, so mannigfaltig verschieden sind, und das Schöne also in der Form sich nicht unter gleichen Bedingungen ankündigen kann (z. B. anders ist die Schönheit des Komischen, anders die Schönheit des Erhabenen, und dennoch legen wir der Wilhelmine von Thümmel eben so gut im Allgemeinen Schönheit der Form bei, wie dem Charakter des Wallenstein, — und eben so gut der Zauberflöte von Mozart, wie der Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott); so muß es, doch mit steter Rücksicht auf jene vier aufgestellten Momente, gewisse untergeordnete Eigenschaften der Schönheit in der Form geben, die zwar nicht sämmtlich in jeder einzelnen ästhetischen Form getroffen werden, von denen sogar bei dem Vorhandenseyn einiger derselben andere von der Form nicht selten ganz ausgeschlossen werden müssen, die aber doch, mehr oder weniger plastisch in der Form verbunden, die subjective Bewegung in unserm Innern bewirken, nach welcher wir der Form Schönheit beilegen.

Diese untergeordneten Eigenschaften der Schönheit sind folgende:

40.

1) Freieste Versinnlichung.

Der in der ästhetischen Form dargestellte Gegenstand muß, wenn die Form Wohlgefallen und Rührung bewirken soll, unter der freiesten Versinnlichung erscheinen. Diese Versinnlichung, deren niedere Stufe man im prosaischen Style Lebhaftigkeit nennt, besteht aber darin, daß die Form für unsere Phantasie die Totalität eines Bildes vermittle, welches die Phantasie in der Anschauung festhalten und sich dasselbe auch abwesend wieder vergegenwärtigen kann. Diese Versinnlichung betrifft also nicht blos das Deutlichmachen und Kenntlichwerden des ästhetischen Stoffes vermittelst der Darstellung, sondern die freie Producirung einer Form, welche für den dargestellten Gegenstand die angemessenste sinnlichste Bekleidung enthält, und in dem gewählten Bilde den bezeichneten Gegenstand unverkennbar darstellt.

So herrscht gewiß in der folgenden Schilderung aus Kosegartens Arkona die freieste Versinnlichung:

Die Sonne neigte sich. Zu athmen nach der Schwüle
Und nach der Last des Tags, des Abends frische Kühle
Entriß ich lechzend mich der Mauern dumpfem Brand,
Und wandelte hinab zum schöngebognen Strand.
Kein Lüftchen kräuselte des Meeres Silberglätte;
Der Seehund sonnte sich auf dem granitnen Bette;
Die Taucher plätscherten, es scherzten Möw' und Schwan
Im lauen Ocean.

Und tiefer sank die Sonn'. — Getaucht in Rosengluthen,
Bespült den rauhen Fuß mit düstergrünen Fluthen,
Lagst du, der Väter Stolz, der alten Rugia
Geprief'nes Kapitol, Arkona, thürmend da.
Ich nahte mich, erklomm des Burgrings schroffe Zacken,
Beschritt mit kühnem Fuß des heilgen Hügels Nacken,
Und schaute schrankenlos, fern über Land und See
Ins Unermeßliche.

Der höhere Grad dieser Versinnlichung des Objects in der Darstellung wird Feuer genannt. In der feurigen Darstellung ist der Künstler selbst in einem so hohen Grade von dem Gegenstande ergriffen, daß er durch die Darstellung desselben nicht blos das Gefühl und die Phantasie Anderer mächtig erschüttert, sondern auch auf ihr Bestrebungsvermögen mit Nachdruck einwirkt. Dieses Feuer in der Darstellung kommt zunächst dem Redner zu, und gehört deshalb beinahe ausschließend in die Rhetorik. Denn wenn der höchste Zweck des Dichters dadurch erreicht wird, daß er seine individuellen Gefühle in einer lebhaften und kräftigen Bildersprache versinnlicht, und dadurch wieder das fremde Gefühl anspricht; so ist es die unmittelbare Tendenz des Redners, den Willen anzuregen und zu erschüttern, und dadurch Handlungen zu veranlassen. Er stellt also selbst in der rhetorischen Form die in ihm aufwogenden Triebe und Bestrebungen dar, und weckt durch das Feuer seiner Darstellung die verwandten Triebe und Bestrebungen in Andern. — Nur die Musik nähert sich in diesem Ausdrucke der Rhetorik; denn auch in ihr kann die Versinnlichung der subjectiven Gefühle nicht blos lebensvoll, sondern selbst feurig seyn. Die

religiöse Musik, der Schlachtgesang verstatten dieses Feuer in der Darstellung. — In der Schauspielkunst wird das Feuer in der Darstellung von der Individualität des darstellenden Schauspielers abhängig seyn, und die Grenzlinie zwischen lebensvoller Versinnlichung der darzustellenden Charaktere und dem Feuer der Darstellung von dem theoretischen Aesthetiker nicht genau gezogen werden können. — Die Mimik, die Plastik, die Mahlerei, die Architektur, die schöne Gartenkunst und die Tanzkunst schließen dieses Feuer von sich aus, da in ihnen die Versinnlichung zur Objectivirung der ästhetischen Ideen hinreicht; denn das bacchantische Tanzen, das allerdings Feuer verräth, ist keine ästhetische Form, sondern ein Ausbruch sinnlicher Triebe, berücksichtigt also auch nicht das Feuer, das in ästhetischen Darstellungen herrschen darf, sondern ist das Feuer wilder Begierden, die eine Explosion suchen.

41.

2) Die Leichtigkeit.

Die Leichtigkeit in der ästhetischen Darstellung besteht in der Gewandtheit des Künstlers, die einzelnen Theile der schönen Form ohne Zwang, ohne Härten, ohne Lücken, ohne Erkünstelung und gewaltsame Uebergänge so harmonisch zu verbinden, daß man unaufgehalten die natürliche Folge der einzelnen Theile in der Darstellung wahrnehmen und mit Wohlgefallen dabei verweilen kann. Diese Leichtigkeit setzt eine hohe Sicherheit und Fertigkeit in der Behandlung des

Materialen für jede Kunst voraus (z. B. der Sprache in der Poesie und Rhetorik; der Töne in der Musik u. s. w.), und kündigt sich gewöhnlich höchst einfach an. Nichts desto weniger ist ihr Vorhandenseyn in der ästhetischen Form der Beweis von einer langen Uebung; denn nur durch diese kann der Künstler jene Gewandtheit erwerben, daß er alle Theile der Form in einer ganz ungesuchten und doch völlig harmonischen Ordnung und Verbindung erscheinen läßt, und sich alles Schwerfälligen, Steifen, Trocknen und mühsam Gesuchten enthält.

Obgleich die Leichtigkeit — die von Oberflächlichkeit wesentlich verschieden ist — beinahe für jede Kunst eine unentbehrliche Eigenschaft ist; so ist sie doch in der einen noch dringender nöthig, als in der andern, und dann erwartet man sie auch von einigen Kunstformen mehr, als von andern. Sie ist z. B. in der Tanzkunst unentbehrlicher, als in der Architektur. Besonders aber ist sie in der Poesie, Rhetorik und Musik unentbehrlich, hauptsächlich in den gefälligern Gattungen derselben. Das Volkslied, die poetische Epistel, die Komödie, bedürfen mehr Leichtigkeit in der Darstellung, als die Ode, die Epopöe, und die Tragödie; der Choral mehr, als die Concertarie; die Volksrede mehr, als die Parlamentsrede rc. — Die Leichtigkeit ist überhaupt nicht die glänzende Eigenschaft der teutschen Künstler, die in derselben von Franzosen und Italienern weit übertroffen werden. Doch haben Gellert, Weiße, Wieland, Jacobi, Bürger, Langbein, Hölty, Göthe, Jünger rc. in verschiedenen poetischen Formen gezeigt, daß auch die

Teutschen einer leichten Darstellung fähig sind. Z. B. folgende Stelle von Hölty:

Lasset keine Nachtigall
Unbehorcht verstummen,
Keine Bien' im Frühlingsthal
Unbelauscht entsummen.
Schmeckt, so lang es Gott erlaubt,
Kuß und süße Trauben,
Bis der Tod, der alles raubt,
Kommt, auch sie zu rauben.

Unserm schlummernden Gebein,
Von dem Tod umdüstert,
Duftet nicht der Rosenhain,
Der am Grabe flüstert;
Tönet nicht der Wonneklang
Angestoßner Becher,
Noch der frohe Rundgesang
Weinbelaubter Zecher.

42.

3) Die Mannigfaltigkeit.

Die Mannigfaltigkeit besteht, als ästhetische Eigenschaft, darin, daß die isolirten Theile der schönen Form, als Theile, d. i. als verschiedenartige Glieder des Ganzen, unbeschadet der Einheit der Form, ein reines Wohlgefallen anregen, das aus der Wahrnehmung ihrer ästhetischen Verhältnißmäßigkeit zur idealischen Haltung des Ganzen und aus der zwischen ihnen geschmackvoll angelegten Abwechslung hervorgeht. — Soll nämlich die Phantasie

durch ein Kunstwerk in ein freies Spiel versetzt werden; so darf dasselbe nicht einförmig seyn, vielmehr muß die möglichst größte Abwechslung darin herrschen, die, ohne den Totaleindruck der ganzen Kunstform zu beeinträchtigen, in demselben statt finden kann. Diese Abwechslung beschäftigt die Sinne und die Phantasie in der Anschauung, und selbst das Gefühl ruht mit Wohlgefallen auf der Mannigfaltigkeit der Theile einer Kunstform, sobald durch dieselben das Interesse an dem Ganzen nicht vereinzelt, sondern nur noch mehr erhöht und befördert wird.

So würde z. B. eine religiöse Musik, die aus einem einzigen Chor bestünde, der aber eine halbe Stunde dauerte, durch ihre Einförmigkeit zuletzt ermüden, wenn gleich der Chor nach den Gesetzen der Melodie und Harmonie ausgeführt wäre; aber die Abwechslungen des Chors mit Arien, Recitativen, Duetten u. s. w. befriedigen beide, Phantasie und Gefühl, sobald nur der Kunstform überhaupt Totalität zukommt. — So befriedigt die Epopöe (z. B. der Messias, der Oberon) durch die eingelegten Episoden, sobald dieselben auf die Haltung des Ganzen berechnet sind. — So wird von Schiller, in seinen spätern Dramen der Reim, zur Abwechslung, mit großem Erfolge gebraucht, z. B. wenn Melchthal im Tell (S. 55) spricht:

— Blinder alter Vater!
Du kannst den Tag der Freiheit nicht mehr schauen,
Du sollst ihn hören — Wenn von Alp zu Alp
Die Feuerzeichen flammend sich erheben,
Die festen Schlösser der Tyrannen fallen,

In Deine Hütte soll der Schweizer wallen,
Zu Deinem Ohr die Freudenkunde tragen,
Und hell in Deiner Nacht soll es Dir tagen.

43.

4) Die Farbengebung, oder die Vertheilung von Licht und Schatten.

Der Ausdruck Farbengebung, in wiefern sie als eine ästhetische Eigenschaft gedacht wird, ist zunächst von der Mahlerei entlehnt; aber er läßt sich auch als allgemeine Eigenschaft eines jeden vollendeten Kunstproducts rechtfertigen und durchführen. Die Farbengebung beruht auf der richtigen Vertheilung von Licht und Schatten im Detail eines Kunstwerkes. Das Licht besteht in der ästhetischen Darstellung in der freien Hervorhebung der wesentlichsten Theile der Form; der Schatten hingegen in der absichtlichen Verdunkelung derjenigen Theile der Form, welche den dargestellten Hauptgedanken oder Hauptgegenstand blos unterstützen und leiten, die Wirkung seines Eindruckes aber keinesweges vermindern sollen. — Auf diesem durch die Eingebung des Genies gefundenen und ästhetisch durchgeführten Verhältnisse des Lichtes und Schattens gegen einander beruht der Totaleindruck der Form. Dieses Verhältniß setzt einen sichern Tact in der Beurtheilung und erhöhten Versinnlichung des Hauptgegenstandes im Mittelpuncte der Form und einen geläuterten Geschmack voraus, der das Feuer der Darstellung in der Vertheilung des Lichtes zu mäßigen weiß, weil der Schatten nicht um seiner selbst willen da ist, sondern um das Licht desto mehr hervorzuhe-

ben. Deshalb muß das Ganze der Form, sobald als Licht und Schatten in richtigem Ebenmaase stehen sollen, nach seinem Detail harmonisch angelegt, und auf die darzustellenden Gegenstände so viel Licht, Helldunkel oder wirkliche Verdunkelung vertheilt seyn, als sie nach ihrer Stellung, Haltung und Proportion zu dem Ganzen bedürfen. — Die größte und sicherste Behandlung des Lichtes, die ihres Eindruckes auf das Gefühl nicht verfehlt, heißt: der ästhetische Glanz.

Obgleich in der Mahlerei der Ausdruck: Farbengebung, einheimisch ist; so bezeichnet er doch auch in den übrigen Künsten das äußere Verhältniß in der Darstellung des Mannigfaltigen für die Anschauung genauer. In der Gartenkunst kann sie beinahe eben so sinnlich vollkommen, wie in der Mahlerei selbst, festgehalten werden. — In der Musik haben Mozart, Haydn, Cherubini und Pär diese Farbengebung, die zunächst auf der Instrumentirung beruht, in ihrer Gewalt; doch der erstere mehr in seinen spätern Arbeiten (Titus, Zauberflöte, Don Juan, Cosi fan tutte), als in den frühern (die Entführung, Idomeneus u. s. w.). — In der Rhetorik ist sie von hohem Effecte; nur darf man den Schatten nie in absichtliche stylistische Vernachlässigung, sondern in Verdunkelung (des Kontrastes wegen) gewisser Parthieen setzen. — In der Poesie gelingt diese Farbengebung besonders Klopstock, Matthison und auch Kosegarten. Zum Belege stehe hier aus dem Messias eine Stelle; der Schwur des Messias:

Weiter sagt' er, und sprach: Ich hebe gen Himmel mein Haupt auf,
Meine Hand in die Wolken, und schwöre dir bei mir selber,
Der ich Gott bin, wie du: Ich will die Menschen erlösen.

Jesus sprachs, und erhob sich. In seinem Antlitz war Hoheit,
Seelenruhe, und Ernst, und Erbarmung, als er vor Gott stand.

Aber unhörbar den Engeln, nur sich und dem Sohne vernommen,
Sprach der ewige Vater, und wandte sein schauendes Antlitz
Nach dem Versöhner hin: Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm aus durch die Unendlichkeit, sage: Ich bin
Ewig! und schwöre dir, Sohn: ich will die Sünde vergeben.
Also sprach er und schwieg. Indem die Ewigen sprachen,
Ging durch die ganze Natur ein ehrfurchtsvolles Erbeben.
Seelen, die itzo wurden, noch nicht zu denken begannen,
Zitterten und empfanden zuerst. Ein gewaltiger Schauer
Faßte den Seraph, ihm schlug sein Herz, und um ihn lag wartend,
Wie vor dem nahen Gewitter die Erde, sein schweigender Weltkreis.
Sanftes Entzücken kam allein in der künftigen Christen
Seelen, und süßbetäubend Gefühl des ewigen Lebens.
Aber sinnlos, und zur Verzweiflung nur noch empfindlich,
Sinnlos, wider Gott was zu denken, entstürzten im Abgrund
Ihren Thronen die Geister der Hölle. Da jeder dahinsank,
Stürzt' auf jeden ein Fels, brach unter jedem die Tiefe
Ungestüm ein, und donnernd erklang die unterste Hölle.

44.

5) Der Kontrast.

Der Kontrast in der schönen Kunst besteht im Allgemeinen in der Gruppirung scheinbar oder wirklich entgegengesetzter Begriffe, Bilder und Objecte, ohne daß das Medium ihrer Verbindung sogleich erkannt werden könnte, oder das Kontrastirende in denselben durch sichtbare Uebergänge motivirt wäre. Doch muß der Kontrast, sobald er ästhetisch seyn soll, zuletzt in Harmonie aufgelöset werden, und nicht Disharmonie; absoluter Widerstreit der einzelnen Theile in der Darstellung bleiben.

Ob nun gleich in allen Künsten von dem Kontraste, oder der Versinnlichung des Entgegengesetzten, ein für Sinne, Phantasie und Gefühl wirksamer Gebrauch gemacht werden kann; so lassen sich doch nur wenige allgemeine Grundsätze für die Anwendung desselben geben, da er, bei der so großen Verschiedenheit des Materiale der Darstellung in den einzelnen Künsten, beinahe in jeder Kunst einer ganz eignen Behandlung bedarf.

Im Allgemeinen betrachtet, kann der Kontrast nie Zweck für den Künstler, sondern blos Mittel seyn; deshalb ist der Kontrast auch immer nur ein untergeordnetes Merkmal der Schönheit der Darstellung, und deshalb muß er durchaus darauf berechnet seyn, daß er die Hauptwirkung befördern helfe, welche das Kunstwerk in ästhetischer Hinsicht hervorbringen soll. Er darf daher nicht angewandt werden, sobald er diesen Effect nicht befördert, oder wohl gar verhindert. — Bei der Anwendung des Kontrastes muß sich aber

auch der Künstler lebhaft das vergegenwärtigen, was eigentlich in der Kunst, für die er lebt, im Kontraste steht. So kontrastiren wohl das Angenehme und das Schauderhafte, aber keinesweges das Edle und das Würdevolle; es kontrastiren das Naive und das Pretiöse, nicht aber das Pathetische und Rührende. — Der Künstler darf ferner des Kontrastes sich nicht zu häufig bedienen, um die Wirkung nicht zu vermindern, die er durch denselben hervorbringen will. Eben so muß der Kontrast nicht ängstlich gesucht und mühsam herbeigeführt, sondern natürlich und leicht, gleichsam als ein Spiel des Zufalls erscheinen. — Hauptsächlich aber muß jeder Kontrast, der Wohlgefallen für Sinne, Phantasie und Gefühl erregen soll, harmonisch aufgelöset werden; denn ein nicht aufzulösender Kontrast ist nicht im Stande, Wohlgefallen zu bewirken. Nie aber darf der Künstler den Kontrast in unästhetischen Bildern (z. B. in dem Ekelhaften, Niedrigen, Gräßlichen u. s. w.) suchen.

Der Kontrast macht dann den stärksten Effect, wenn die natürlichen Uebergänge von einem ästhetischen Objecte und dargestellten Bilde zu dem ihm entgegengesetzten mit glücklicher Genialität übergangen, und die entgegengesetzten Gegenstände unmittelbar gruppirt werden, doch so, daß die Phantasie das verdeckte und übergangene Medium ihrer Verbindung aufzufassen und dadurch die Totalität des Bildes zu ergänzen vermag.

Die Anwendung des Kontrastes in den einzelnen Künsten hängt von einem sehr sichern Tacte in der Behandlung der für diese Künste sich eignenden ästheti-

schen Stoffe ab. — So ist z. B. in der Musik der Kontrast auf mehrfache Weise möglich. In Beziehung auf die Ausführung entsteht der Kontrast, wenn ein sanfter Gesang mit einem starken, oder ein starker plötzlich mit einem sanften ꝛc. abwechselt. In Beziehung auf die Instrumente stehen Flöten mit Pauken und Trompeten im Kontraste, wenn jene ein Pastorale, diese einen feierlichen Auftritt bezeichnen. In Beziehung auf Komposition kann der Kontrast die Bewegung betreffen, wenn plötzlich ein Tonstück aus dem Geschwinden ins Langsame, oder aus dem Langsamen ins Geschwinde übergeht; die Begleitung, wenn eine reiche und figurirte Begleitung plötzlich in eine einfache verwandelt wird; und die Fortschreitug der Harmonie, wenn schnelle Uebergänge in entfernte Tonarten (nach D dur sogleich Es dur), ungewöhnliche Verbindungen und auffallende Dissonanzen vorkommen. (Vergl. Handwörterbuch über die schönen Künste, Th. 1, S. 283.) — In den bildenden Künsten darf der Kontrast nicht in der isolirten Figur selbst, sondern in der Verbindung mehrerer Figuren sichtbar werden, wo die Stellung und Ankündigung jeder einzelnen Figur von der der andern völlig verschieden seyn muß. Eben so muß z. B. jede Gruppe eines und desselben Gemähldes mit den übrigen Gruppen kontrastiren, d. h. sie muß weder auf dieselbe Weise, aus derselben Anzahl von Figuren, noch aus Figuren von denselben Proportionen und persönlichen Charakteren u. s. w. zusammengesetzt seyn. — In der Gartenkunst muß der Kontrast immer die Analogie mit der wirklichen Natur behalten. Ein Felsen mit

einem auf demselben künstlich angelegten Blumenbeete würden allerdings kontrastiren, aber nicht ästhetisch seyn, weil dieser Kontrast die Analogie der Natur wider sich hat. —

Wie in der Poesie der Kontrast von Wirkung sey, versinnliche das nachstehende Beispiel aus **Schreiber's Harmonia, oder das Reich der Töne.**

Das Adagio.

In des Herzens Tiefen dringt mein Schweben,
Die Gefühle, sie verstummen oder leben,
Wallen in des Liedes Ocean.
Dunkle Bilder flattern auf und nieder,
Blüthen duften im Gesang der Lieder,
Und auf Silberwellen wogt der Schwan.

Das Allegro.

Wenn des Adagio's Weisen ermatten,
Leise sich senkt die melodische Ruh,
Eil' ich, die Töne der Freude zu gatten,
Wehe dem Herzen Entzückungen zu.
Schnell auf dem Wirbel melodischer Töne
Tanzet der Gegenwart flüchtiges Spiel,
Und es ergreift dich im frohen Gefühl
Einmal, nur einmal das magische Schöne.

Das Adagio.

Soll der Lenz vorüber wallen,
Soll ich fern und trostlos stehn?
In die Blüthen will ich fallen
Und in ihrem Duft vergehn.

Aber schon verrinnt das Leben,
Auf den Blüthen steht der Tod;
Was das Schicksal ernst gebot,
Freudig muß das Herz es geben.

Das Allegro.

Hörst du das Rauschen im Donnergezweige,
Hörst du den stürzenden Wasserfall?
Also hinauf in die lebenden Reiche
Drängt sich der feurigen Weisen Schall.
Und es umrauscht dich die strömende Menge,
Und es erwacht der gewaltige Chor;
Und auf der heiligen Fluth der Gesänge
Schwimmt der Gedanke zum Himmel empor.

45.

6) Das Interessante.

Das Interessante in der ästhetischen Darstellung besteht in der Anregung des Reinmenschlichen und in der Hervorbringung eines bleibenden Eindrucks vermittelst der Anschauung der Kunstform. Der Künstler muß durch die vollendete Form auf uns einwirken, und nicht blos unsere Phantasie in ein freies Spiel setzen, sondern auch unsere Gefühle anregen, und selbst, vermittelst des Gefühls, unsere Triebe fixiren, mit einem Worte: er muß unsere Individualität anregen, und vermittelst des dargestellten Gegenstandes in eine höhere Bewegung bringen, — die Kunstform muß uns interessiren. Das Interesse an dem durch die Form versinnlichten Gegenstande kann aber verschieden seyn. Es giebt Gegenstände, die uns

interessiren, indem sie sinnliche Triebe und Begierden in uns aufregen; diese sind aber unter der Würde der Kunst, denn die Kunst, obgleich die Sphäre des Schönen eine eigenthümliche und von der Sphäre des Moralischen verschiedene Sphäre ist, darf nie im Widerspruche mit dem Ideale der Sittlichkeit seyn. Vielmehr soll die Kunst das Reinmenschliche, das Wohlgefallen an dem Idealisch-Schönen, in uns aufregen, und nur eine solche Darstellung wird uns mit reinem Interesse erfüllen. — Das Interesse der Darstellung darf aber kein momentanes und schnell vorübergehendes, es muß ein bleibendes Interesse seyn, das durch den Eindruck der Kunstform auf das Gefühl angeregt wird, und so vielfach die Wege zu dem menschlichen Gefühle sind, so viele Mittel hat auch der Künstler in seiner Gewalt, zu interessiren. Nothwendig muß er aber selbst mit einem reinen und hohen Interesse für das Reinmenschliche erfüllt seyn, um den Wiederschein seiner eignen individuellen Stimmung auf sein Kunstwerk überzutragen, und durch die Vollendung der Form desselben ein verwandtes Gefühl in denen anzusprechen, welche durch die Anschauung zum Genusse der ästhetischen Form gelangen.

Wir dürfen, um uns über unser Interesse an einer Kunstform zu verständigen, nur die verschiedenartigen Regungen desselben bei der Wahrnehmung ästhetischer Producte beobachten. So werden Blumauers travestirte Arneide, die Lustspiele von Jünger, die Balladen von Bürger, die Producte aus der niederländischen Schule in der Mahlerei ein augenblickliches Interesse in uns anregen; aber bleibend wird nur dasjenige Interesse seyn, welches durch eine Kunst-

form bewirkt wird, die das Reinmenschliche darstellt. Warum kehrten wir mit immer erneutem und erhöhten Wohlgefallen zu Schillers Dom Karlos, zu Werthers Leiden, zur Gruppe des Laokoon, zu Händels Messias, zu Ramlers Tod Jesu rc. zurück, wenn uns nicht bei der Anschauung dieser Kunstwerke das Interesse des Reinmenschlichen erfüllte, das nie vertrocknen kann? Die geläuterte Menschheit, sie erscheine nun in der Plastik, oder in den Darstellungen der Mahlerei, oder in dem Strome der rhetorischen Begeisterung, oder im Schwunge der lyrischen Darstellung — spricht jedesmal mit gleicher Stärke uns an, und wenn diejenigen Formen, welche blos unsere Sinne reizen, oder unsere sinnlichen Triebe aufregen, längst vergessen sind, werden diejenigen, welche das Große und Gute des Menschen unter einer idealischen Umgebung darstellen, für alle Zeiten und alle gebildete Individuen ein gleiches Interesse behalten. — Je weniger also der Dichter seine Individualität in der Kunstform erscheinen, und je mehr er das wahrhaft Menschliche, den allgemeinen Charakter unserer Gattung, unter vollendeten Zügen vor uns hintreten läßt; desto reiner ist das Interesse, das er anregt, und desto mehr vergißt der Anschauende seine eigne Individualität bei dem Genusse der Kunstform, um mit seinem persönlichen Interesse in dem Interesse der ganzen Menschheit selbst zu verschmelzen.

Das Interessante, im Allgemeinen, kann aber auch außerhalb der Sphäre der schönen Kunst

gedacht werden. In wiefern es nämlich überhaupt von irgend einem erscheinenden Gegenstande abhängt, der durch die Sinne auf unsere Triebe und Bestrebungen wirkt, braucht es nicht immer ein ästhetischer Stoff zu seyn. Sobald aber der interessante Stoff ein Object für die ästhetische Darstellung werden soll; sobald muß er der Idealisirung fähig seyn, und die Schönheit der Form muß das Interesse an dem Gegenstande zu einem bleibenden Interesse erhöhen und steigern.

Ob nun gleich das Interessante an sich dadurch von dem Schönen verschieden ist, daß das letztere ein unmittelbares Wohlgefallen bewirkt; das Vergnügen aber, das wir am Interessanten nehmen, nach seinen Gründen in bestimmten Begriffen vorgestellt werden kann; so können doch alle Kunstformen zugleich und durch sich selbst interessant seyn, und sie müssen es seyn, wenn sie ein bleibendes Vergnügen bewirken sollen.

46.

7) Das Nüanciren.

Unter Nüance verstehen wir den in der ästhetischen Form kaum bemerkbar und nur für das feinste Gefühl bezeichneten Unterschied zwischen zweien oder mehrern Begriffen, deren Ausdruck und allmählige Steigerung in die unmittelbare und so oft in einander verschmelzende Folge des Details der Darstellung gelegt ist. So wie das

Nüanciren das Resultat des feinsten ästhetischen Geschmacks ist; so ist die Wahrnehmung desselben ebenfalls nur dem zarten Gefühle möglich, weil durch das Nüanciren die einzelnen Glieder der Darstellung beinahe unsichtbar zur ästhetischen Totalität verkettet werden. — Ueber diese unmerklichen Uebergänge und milden Verschmelzungen des Details der Form gleitet der minder gebildete Geschmack, als über etwas Gewöhnliches, hinweg, weil er blos an dem scha f in die Anschauung Fallenden Wohlgefallen findet.

Man könnte das Nüanciren als das Gegenstück des Kontrastes aufführen; denn wenn dieser durch plötzliche und schneidende Uebergänge Phantasie und Gefühl afficirt, so werden beide durch das Nüanciren nur sanft angesprochen.

Das Nüanciren ist in jeder Kunst ausführbar, und in jeder an das Materiale der Darstellung gebunden. So verschmelzen Farben, Töne und mimische Zeichen leichter in einander, als Worte; der Mahler und Komponist wird also, wenn er übrigens mit dem Talente dazu ausgestattet ist, am sichersten über das Nüanciren gebieten. In der Mahlerei versteht man die Gradation darunter, durch die eine Farbe entweder von ihrer höchsten Helle in ihr tiefstes Dunkel übergeht; oder von ihrem tiefsten Dunkel zu ihrer höchsten Helle aufsteigt; theils das Harmonische und Zusammenstimmende in mehrern neben einander bestehenden Farben. — Der Schauspieler und der ästhetische Tänzer wird ebenfalls bei einem zarten Gefühle und sichern Tacte sich des beabsichtigten Effects

durch sein Nüanciren versichern können. Bei dem Redner und Dichter setzt aber diese ästhetische Eigenschaft eine hohe Bemächtigung der Sprache voraus, wenn er die verschiedenartigsten Begriffe in einer unmittelbaren Folge auf einander sanft verschmelzen, und zugleich die allmählige und unmerkliche Steigerung derselben in einer zur höhern Stärke fortschreitenden Versinnlichung in der Form erscheinen lassen will. — Als Beleg dieses Verschmelzens der Begriffe in einander zugleich und mit ihrer Steigerung in der Darstellung, diene folgende Stelle aus Schillers Künstlern, wo er die Künstler nach ihrer Beziehung auf die freiere Bildung und Veredlung des Menschen anredet:

Je reicher ihr den schnellen Blick vergnüget,
Je schön're, höh're Ordnungen der Geist
In Einem Zauberbund durchflieget,
In einem schwelgenden Genuß durchkreis't;
Je weiter sich Gedanken und Gefühle
Dem üppigeren Harmonieenspiele,
Dem reichen Strom der Schönheit aufgethan, —
Je schön're Glieder aus dem Weltenplan,
Die itzt verstümmelt seine Schöpfung schänden,
Sieht er die hohen Formen dann vollenden;
Je schön're Räthsel treten aus der Nacht,
Je reicher wird die Welt, die er umschließet,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er fließet,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht,
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je höher seine Liebe.
So führt ihn, im verborgnen Lauf,
Durch immer rein're Formen, rein're Töne,
Durch immer höh're Höhn und immer schön're Schöne,

Der Dichtung Blumenleiter still hinauf —
Zuletzt, am reifen Ziel der Zeiten,
Noch eine glückliche Begeisterung,
Des jüngsten Menschenalters Dichterschwung
Und — in der Wahrheit Arme wir er gleiten.

47.

8) Anmuth und Grazie.

So häufig Anmuth und Grazie mit einander verwechselt werden; so scheinen sie doch beide, sobald wir unser Gefühl in seinem Wohlgefallen an einer schönen Form näher zergliedern, nichs weniger als identisch zu seyn.

Die Sprache bietet uns in den Wörtern: Reiz, Anmuth, Lieblichkeit, Grazie (Liebreiz) und Holdseligkeit eine Stufenfolge von Ausdrücken verwandter Empfindungen dar, von denen die eine sich immer über die andere erhebet. Reiz scheint das generische Wort zu seyn; die übrigen Wörter bezeichnen besondere Arten des Reizes. — Nur das Schöne kann reizend seyn; das Schöne wird aber reizend, wenn es nicht blos vermittelst der Anschauung das Gefühl des Vergnügens, sondern zugleich einen Zustand des Bestrebungsvermögens, eine Sehnsucht und ein Verlangen nach Vereinigung mit dem dargestellten Gegenstande in uns anregt, um es der Phantasie zu fortdauerndem Genusse zu übergeben.

Anmuth und Lieblichkeit sind von Grazie und Holdseligkeit dadurch unterschieden, daß jene auch von

leblosen und thierischen Wesen, diese blos von Menschen und höhern Wesen gebraucht werden können; jene ein durch die Auffassung der Form erregtes angenehmes sinnliches Gefühl, diese ein höheres, mit der Sittlichkeit nahe verwandtes Gefühl ausdrücken; jene in den Kunstwerken eine, in Worten nicht bestimmt darzustellende, Beweglichkeit in der Anordnung und Manier, diese die Art und Weise des Ausdrucks selbst betreffen. So schwebt die Anmuth gleichsam in einem magischen Zauber um die Form, indem sie das Zufällige in der dargestellten Erscheinung belebt und höher bewegt (deshalb kann sie in der Behandlung der Farben, in dem Vortrage der Töne in der Musik, in der Beleuchtung eines Gemähldes, in dem idealisirten Ausdrucke der unbefangenen Kindlichkeit in einer plastischen Form u. s. w. gefunden werden), und für uns dadurch ein freieres Lebensgefühl, eine sinnlich wohlthuende Empfindung vermittelt. Deshalb trägt auch die Anmuth mehr, als die Lieblichkeit, das Gepräge der Lebhaftigkeit; die Lieblichkeit aber behauptet beinahe ausschließend den Charakter des Sanften und Milden.

Die Grazie (Liebreiz) hingegen ist der in der Kunstform idealisirte Ausdruck der Liebe. Dieser Ausdruck bezeichnet nicht die gemeine, sinnliche Liebe, sondern die reinmenschliche Liebe, wie sie als die höchste und stärkste Bewegung des Gefühlsvermögens, nach ihrem Zusammenhange mit der Sittlichkeit, idealisirt in der dargestellten Form erscheint. Dieser Ausdruck der Liebe erhebt daher den Gegenstand, der in der Form dargestellt wird, zu einer idealischen Haltung, nach welcher der Zauber der Liebe —

begründet in Unschuld und Reinheit — den dargestellten Gegenstand in allen seinen Bewegungen, Mienen und Ankündigungen charakterisirt, und dadurch die reine Sehnsucht nach dem Gegenstande in dem Gemüthe des Anschauenden aufregt. Nur darin aber besteht der Zauber der Grazie, daß wir von dem schönen, in der Darstellung ausgedrückten, Momente überrascht werden, wo die Unschuld ihre Neigung verrathen, und doch auch zugleich verhüllen möchte. Diesen schönen Moment vermag kein Studium zu erkünsteln und kein artistischer Fleiß herbeizuführen; die Natur hat sich den Ausdruck davon vorbehalten, und der Künstler darf es nur von seinem Genie und von der hohen Begeisterung seines Gefühls erwarten, daß der Ausdruck der Grazie seine Werke bezeichnen werde. Unter allen Künstlern hat aber der Dichter den großen Vortheil, daß er nur die Wirkungen der Form, welcher Grazie zukommt, schildern darf, um auf unsere Phantasie zu wirken. — Der höchste Grad der Grazie ist das Bezaubernde, wo wir uns in der Anschauung gleichsam selbst verlieren und in den dargestellten Gegenstand hinüberfließen.

Holdseligkeit endlich ist nur überirdischen, idealischen weiblichen Gestalten (Madonna) eigen. Sie ist der Ausdruck vollendeter Reinheit der Seele, in welcher der geistigen Liebe keine Regung der Sinnlichkeit beigemischt ist; ein Ausdruck erhabener, allumfassender Liebe und Sympathie gegen niedere Wesen, bei welchem man sich eben so sehr gestimmt fühlt, sich vertrauend anzunähern, als sich, in dunkeln Gefühlen seines Abstandes von dem dargestellten Ideale, demüthig zurückzuziehen.

Bei den meisten ästhetischen Schriftstellern wird Anmuth mit Grazie verwechselt (so z. B. v. Hagedorn in den Betrachtungen über die Mahlerei S. 29). Die aufgestellte Theorie über beide folgt Heydenreich in dem kurzgefaßten Handwörterb. S. 52 ff., der ungleich tiefer das Wesen beider begründete, als der Artikel: Anmuthigkeit in Sulzers Theorie, Th. 1, S. 150 f. — Nicht völlig, aber doch in vielen Ansichten trifft die interessante und geistvolle Abhandlung von Schiller, über Anmuth und Würde (zuerst in der Thalia, dann in s. klein. pros. Schriften Th. 2, S. 217 ff.) damit zusammen, der nur durch die stete Parallelisirung der Anmuth mit der Würde vielleicht im Einzelnen nicht immer den richtigsten Punct festhielt. — Nach ihm ist Anmuth eine bewegliche Schönheit, d. i. eine solche, die an ihrem Subjecte zufällig entstehen und eben so aufhören kann. Dadurch unterscheidet sie sich von der fixen Schönheit, die mit dem Subjecte selbst nothwendig gegeben ist. Sie ist mit dem Schönen zwar am liebsten, aber doch nicht ausschließend verbunden; sie stammt von dem Schönen her, offenbart aber ihre Wirkungen auch an dem Nichtschönen (?); die Schönheit kann zwar ohne sie bestehen, aber durch sie allein Neigung einflößen. An einem Ideale der Schönheit müssen alle nothwendige Bewegungen schön seyn, weil sie als nothwendig zu seiner Natur gehören; die Anmuth aber, als etwas Zufälliges am Subjecte, kann nur zufälligen Bewegungen des Subjects zukommen. Im Gegensatze gegen die Würde (S. 327 f.) liegt die Anmuth in der Freiheit

der willkührlichen Bewegungen, Würde aber in der Beherrschung der unwillkührlichen. Die Anmuth läßt der Natur da, wo sie die Befehle des Geistes ausrichtet, einen Schein von Freiwilligkeit; die Würde hingegen unterwirft sie da, wo sie herrschen will, dem Geiste.

Nächst der künftigen Geliebten von Klopstock, enthält das Geständniß von Kosegarten den feinsten Ausdruck der Grazie. — Theon wünscht Theano seine Liebe zu erklären. Theano liebt ihn; aber sie will es ihm, sie will es sich selbst noch verbergen. Sie weicht jeder schüchternen Beziehung Theons auf diese Erklärung aus, bis endlich Theon, im Drange seines innigsten Gefühls, das Wort der Liebe ausspricht; der Dichter aber, mit hohem Sinne für weibliche Grazie und für die idealisirte Darstellung derselben, Theano nur still einwilligen, und nicht das Bekenntniß der Liebe wörtlich erwiedern läßt. Unstreitig gehört dieses Gedicht zu den zärtesten Bildungen, die unsere Sprache in dieser Gattung hat.

Theon und Theano.

Theano.

Weg ist sie, Gottes Sonne! Wohlthuns müde,
Und wie die Tugend ruhig, schlief sie ein.
O wiegte diese Ruh, o lullte dieser Friede
Mich in den langen Schlummer ein!

Theon.

Schön sank sie hin, die Starke, Hohe, Große,
Und steigt bald wieder schimmernder empor.
So blüht Theano einst aus der Verwesung Schooße
Verschönert und verjüngt hervor.

Theano.

Wie glüht der Westen! Theon, sieh, wie wallen
Die rothen Fluten um der Sonne Grab!
Es regnet Rosen, Theon; Diamanten fallen
Aus jenem Duftgewölk' herab.

Theon.

Und regnen einstens diese Rosen, fallen
Des Thaues Perlen einst auf meinen Stein,
Wird auch Theano wohl zu Theons Hügel wallen,
Und Blumen auf den stillen streun?

Theano.

Wie sagst du, Theon? — Ach die klare Bläue,
Die, wie ein wogend Lichtmeer, uns umschwillt!
Wie diese lautre Flut, wie diese Füll' und Treue
Des matten Herzens Lechzen stillt!

Theon.

Dies matte Herz lechzt, Beste, nach dem Lande,
Wo das Verhängniß sich der Lieb' erbarmt;
Wo alles Zwanges los, und ledig aller Bande
Sich selig Seel' und Seel' umarmt.

Theano.

Siehst du den regen Punct hoch in den Lüften?
Hörst du der Lerche wirbelnd Abendlied?
Itzt schweigt sie, kreist herab auf thauberauschte Triften,
Und sinkt ins hochbegras'te Ried!

Theon.

Die Glückliche! Sie lebt ein seligs Leben.
Ihr kürzt den Tag die süße Harmonie;
Die süßre Nacht verwallt ihr zephyrleicht und eben
Am Busen der Geliebten Sie.

Theano.

Zurück du Rascher! Morde nicht das Veilchen,
Von Thau und Düften schwer hinabgedrückt!
Verstreue deinen Duft, verblühe, frommes Veilchen,
Von meinem Finger ungepflückt.

Theon.

Du wolltest Florens Lieblingskind verachten?
Mißgönnen wolltest ihm den Stolz, die Lust,
Sein Leben auszublühn, sein Daseyn auszuschmachten
An eines Engels reiner Brust?

Theano.

Wie meinst du, Theon? — Theon, welche Frische!
In Amboinas Würzen schwebt die Luft!
Die kleebeblümte Flur, die thaubesprengten Büsche,
Sie träufeln Balsam, strömen Duft.

Theon.

Es ist der Liebe Hauch, der um uns säuselt,
Es ist der Liebe Athem, der uns kühlt,
Der Liebe Lispel ists, der deine Locken kräuselt,
Und fächelnd um die Wangen spielt!

Theano.

Ja wohl ists Abglanz einer ew'gen Güte,
Die in den rothen Wolken dort sich malt.
Wohl ist es Kraft und Huld, die uns aus jeder Blüthe,
Aus jedem Halm entgegenstralt!

Theon.

Und die mir strahlt in dieser Wangenblüthe,
In dieser Augen himmelblauem Licht;
O wandellose Huld, o anspruchslose Güte,
Die jedem dieser Züg' entspricht!

Theano.

Ja schön bist du, du unsers Lebens Wiege
Und einstens unser Grab! — Ach wenn ich nun
An deiner kalten Brust, du gute Mutter, liege,
So laß mich schuldlos an dir ruhn!

Theon.

Ja schön ist unser Stern im Frühlingsgrüne.
Doch schöner ist ein menschlich Angesicht,
Wenn leis' aus jedem Zug', und laut aus jeder Miene
Der Seele hohe Schönheit spricht.

Die Flur erschließt sich lauen Regengüssen,
Der Blume Kelch dem jungen Morgenlicht;
So fühlt zu solcher Huld mein Herz sich hingerissen,
Und liebte gern und — darf es nicht.

Theano.

Und darf nicht, Theon? — Wonne, Theon, Wonne!
Sie schlägt die Sängerin, die Nachtigall!
Entzücken, das mich schwillt, bist du noch Erdenwonne?
Bist du nicht Eden, seligs Thal?

Theon.

Ja Eden ist es. Wo du weilst, ist Eden,
Und wo du lächelst, blüht Elysium —
Ach lächle nicht so hold; dein Lächeln täuscht den Blöden;
Und wandelt ihn zum Helden um.

Horch, wie sie flötet! Weckt kein leises Sehnen,
Kein süßes Ahnen dieser Ton in dir?
Du wendest dich? du weinst? Was deuten diese Thränen,
Was weissagt dies Erblassen mir?

Nein, länger, länger duld' ichs nicht. Zu brechen
Droht dieses Herz, zurückgedrängt in sich —
Laß, theure Seele, laß das große Wort mich sprechen:
Theano, ach! ich liebe dich!

48.

9) Das Naive.

Das Naive bestehet in dem Ausdrucke einer Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird, und kann deshalb, im strengen Sinne, der wirklichen Kindheit nicht beigelegt werden; auch beruht das Naive nie auf dem Stoffe, sondern jedesmal auf der Form, wie etwas gesagt oder gethan wird. Das Naive steht mit der Erkünstelung und der Konvenienz im Kontraste, und erhält den Sieg über sie; in so fern ist es Ausdruck der unverdorbenen Natur in dem Menschen, die einer idealischen Darstellung fähig ist, in wiefern eine naturgemäße Entwickelung aller unserer Anlagen und Kräfte zu dem höchsten Ideale unsers Daseyns gedenkbar bleibt, ohne durch die sittlichen Verirrungen, oder durch den Zwang der bürgerlichen Verhältnisse an der Realisirung dieses Ideals gehindert zu werden. Deshalb blicken wir auch mit einem Gefühle der Rührung aus dem Drängnisse der bürgerlichen Konvenienz zu jener Unschuld der Kindheit hin, wo noch keine Verirrung von jenem idealischen Ziele möglich war, und wo eine grenzenlose Ferne sich vor dem Kinde ausbreitet,

während die beschränkten und beengenden Verhältnisse des Mannes ihn gewöhnlich auf immer an dem freien Auffluge seiner Kräfte hindern, der in seiner Kindheit und Jugend angedeutet war. Mag also immer von der einen Seite die Weltklugheit über die reine Natürlichkeit und Einfachheit der Naivität lächeln; so erfüllt von der andern diese Aeußerung des Naiven mit der Wehmuth, die uns bei der Rückerinnerung an unsere verlorne Kindheit, an die Zeit unserer individuellen und nie wiederkehrenden Naivität, durchdringt. Je entfernter diese Zeit von uns liegt; je weniger ihre Wiederkehr zu erwarten ist; desto tiefer ergreift uns die Versinnlichung der Fortdauer dieser Kindlichkeit in Wesen, die wir ebenfalls von dem allgemeinen Verderben der Welt ergriffen glauben, und die jenen Sinn der Einfachheit und Unschuld als reinen Ton der Natur sich erhielten, und ihn mit kindlicher Unbefangenheit — gleichsam ohne anders handeln zu können, — geltend machen. So triumphirt denn in der naiven Gesinnung und Handlung die schlichte Natur über die Weltklugheit und Abgeschliffenheit der Konvenienz, und ohne Rohheit und Entartung von der wahrhaft menschlichen Entwickelung und Kultivirung entschlägt sich das Naive mit völliger Unbefangenheit, und als ob es so seyn müßte und nicht anders seyn könnte, aller gesuchten und erkünstelten Verhältnisse, die man ihm nahe legen, oder sogar aufdringen will.

Wenn Schiller in seiner trefflichen Abhandlung: über naive und sentimentalische Dichtung (in s. klein. pros. Schriften, Th. 2, S. 1 ff.), dem ich im Allgemeinen bei der Darstellung des Naiven beinahe durchgehends gefolgt bin, zwischen dem Naiven

der Ueberraschung und dem Naiven der Gesinnung so unterscheidet, daß das erstere sich wider Wissen und Willen der Person, das letztere aber sich mit völligem Bewußtseyn derselben ankündige, — und das Naive der Ueberraschung belustige, das Naive der Gesinnung aber rühre; — so gestehe ich, daß ich diesen Unterschied nicht zugestehe, und das Naive mit völligem Bewußtseyn der Person läugne. Wer absichtlich, d. i. mit völligem Bewußtseyn davon, naiv seyn will, wird es nicht seyn, sondern nur der, der, sich unbewußt, der Natur, selbst auf den höhern Stufen der geistigen Entwickelung, treu bleibt. Dieses Naive wird dann belustigen, sobald es sich mit siegendem Uebergewichte über die bürgerlichen Verhältnisse erhebt, und die Konvenienz — nicht durch Satyre, sondern durch die Versinnlichung ihres Oppositum, durch die reine und veredelte Natur — in Schatten stellt; es wird rühren, wenn es sich in Beziehung auf sittliche Verhältnisse äußert, und hier die einfache Natur größere Opfer bringt und edlere Gesinnungen ankündigt, als die schulgerechte Annäherung des Willens an die Realisirung der zum deutlichen Bewußtseyn erhobenen Vorschriften der Vernunft. — Die naive Gurli in den Indianern von England, die an sich nichts weniger, als eine Repräsentantin der Sittlichkeit ist, die aber den Naturton des Gefühls ggen die imponirende Konvenienz mit Erfolg geltend macht, belustigt; aber die naiven Menschen in Geßners Idyllen rühren, weil ihre Sittlichkeit, ihre reine tugendhafte Handlungsweise als einfache Na-

tur erscheint, die sich nicht anders, denn als Natur ankündigt, und, sich unbewußt, das Gute in seiner ganzen Reinheit übt.

49.

10) Das Neue.

Das Neue in der ästhetischen Darstellung besteht entweder in der Neuheit des Stoffes, oder in der Neuheit der Form. Die erstere schließt die letztere an sich schon in sich ein. Wenn uns nämlich der Künstler einen neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. s. w. versinnlicht; so verlangt schon an sich dieser neue Stoff auch eine ihm eigenthümliche und entsprechende Form, die, als solche, keine Aehnlichkeit mit irgend einer bereits vorhandenen Form hat. Der Künstler kann aber auch einen schon bekannten und bereits mehrmals bearbeiteten und ästhetisch dargestellten Gegenstand von neuem versinnlichen, indem er denselben unter einer Form erscheinen läßt, welche mit diesem Stoffe noch nie in Verbindung gebracht worden war.

In dieser Neuheit der Darstellung kündigt sich zunächst das Genie an, das überhaupt erfinderisch wirkt. Je mehr aber das wahrhaft Neue eine Wirkung der productiven Kraft des Genies ist; je öfter durch eine neue genialische Form die gewöhnliche Ansicht und Darstellungsweise der Gegenstände verändert und anders gestaltet wird; desto mehr wird durch die neue ästhetische Form die Aufmerksamkeit gefesselt; desto wohlthuender ist sie in der Anschauung; desto

überraschender und tiefer ist ihr Eindruck aufs Gefühl; und desto lebendiger und freier das Spiel, in welches die Phantasie vermittelst der Abschauung versetzt wird.

Das Neue ist nicht an sich schon ästhetisch, wie in Sulzers Theorie ꝛc. Th. 3, S. 517 behauptet wird; sonst müßten viele ekelhafte und widrige sinnliche Gegenstände, die uns neu sind, ästhetisch seyn. Das Aesthetisch-Neue liegt entweder in einem neuen ästhetischen Stoffe, oder in einer neuen Form, die einen bereits bekannten Gegenstand bekleidet. — Der Ausdruck der Neuheit ist in allen Künsten möglich; nur ist jede Kunst dabei an gewisse ihr eigne Modifikationen gebunden. In der Baukunst scheint das Neue am seltensten möglich zu seyn. Wo aber das Neue erscheint, da muß es natürlich erscheinen und nicht erkünstelt werden. Es ist jedesmal das Zeichen des Mangels an wahrem Genie, wenn ein Künstler blos neu scheinen will, ohne es zu seyn, und wenn er in zufälligen Modifikationen der Form — in das Manirirte — das Neue seines Kunstwerkes legen will. Auch hat gewiß die Sucht, immer neu seyn zu wollen, viel Antheil an dem Verfallen des Flores der Künste; denn wo diese Sucht ohne Genialität des Künstlers sichtbar wird, da artet allmählig die Kunst aus, und der herrschende gute Geschmack wird verdorben.

Neu und genialisch waren die beiden Producte von Göthe: die Leiden des jungen Werthers, und Götz von Berlichingen. Mit dem erstern begann die sentimentale Periode unserer Romane; der letztere

veranlaßte das Wesen und Unwesen der Ritterdarstellungen. So gewiß jene beiden Producte sich mit entschiedener Genialität ankündigten; so nachtheilig ward doch auf eine Zeitlang die manirirte Nachbildung derselben in ähnlichen Formen. — Ueberhaupt eignen sich Poesie, Rhetorik, Schauspielkunst und Musik besonders zur Versinnlichung des Neuen. Man denke an Shakespear's genialischen Geist; an Schillers Räuber u. s. w. Und wenn Reinhard in seinen geistlichen Reden selbst die bekanntesten Wahrheiten darstellt; so erscheinen sie bei ihm neu und mit dem Gepräge seiner Individualität. Aber auch selbst ganz neue Ideen hat er mit rhetorischer Kraft behandelt, z. B. wie Gott den innern Werth der Geschöpfe durch äußere Merkmale bezeichnet; — ob jeder Mensch einen Preis habe, für den er sich hingiebt? u. s. w. Und in der Musik; wer wollte es läugnen, daß Mozart, Haydn, Cherubini u. a. Schöpfer ganz neuer, noch nie da gewesener Formen geworden sind?

50.

11) Das Unerwartete und Wunderbare.

Das Unerwartete in der ästhetischen Darstellung kann sowohl von dem Stoffe, als von der Form abhängen; das Wunderbare aber beruht zunächst auf dem dargestellten Stoffe, denn die Form an sich kann nichts Wunderbares enthalten. Das Unerwartete im Stoffe besteht in einer Wendung und Gruppirung des dargestellten

Gegenstandes, die in dem gewöhnlichen und natürlichen Gange der Dinge nicht gesucht werden kann; das Unerwartete in der Form aber enthält eine Modifikation in der Einkleidung und in dem Ausdrucke der Darstellung, die von dem Grundcharakter der einmal gewählten technischen Bearbeitung der Form abzuweichen scheint. — Dagegen besteht das Wunderbare im Stoffe entweder nur in dem Ungewöhnlichen und Seltenen, oder in dem alle Begriffe von Ursache und Wirkung Uebersteigenden, das also über den Kreis des sinnlichen Kausalzusammenhanges hinausliegt. Zu dem erstern gehören Begebenheiten, Charaktere und Handlungen, die in dem gewöhnlichen Leben selten oder gar nicht vorkommen; zu dem letztern gehören die ganze Feenwelt, die Prodigien, die Geistererscheinungen, und überhaupt alles, was über den Nexus der Gesetze der physischen und moralischen Welt hinausliegt, und blos in der productiven Phantasie seinen Grund hat. Selbst dieses Außerordentliche und Wunderbare muß aber in der Form der Darstellung nach der Analogie der bekannten Gesetze der physischen und intelligiblen Welt erscheinen und versinnlicht werden, wenn gleich der Zusammenhang desselben mit dem Kreise der Erfahrung nicht aufgeklärt werden kann. Auch muß die Wunderwelt, in die uns der Künstler führt, sich im Allgemeinen gleich bleiben.

In der Form kann das Wunderbare nicht enthalten seyn; wohl aber kann und muß der Künstler, wenn er das Wunderbare darstellen soll, die Form dem Stoffe so anpassen, daß selbst durch die ganze ästhetische Umgebung der dargestellte Stoff in der Anschauung der Phantasie so nahe gebracht wird, daß er das Gefühl der Bewunderung anregt.

Wenn man in der Kunst vom Abenteuerlichen redet; so enthält es, sobald der Stoff gemeint ist, nichts anders, als eine Abart des Wunderbaren, wo nämlich das Wunderbare an das Widersinnige grenzt. In der Form aber drückt das Beiwort abenteuerlich eine so gesetz- und zwecklose Composition, ohne Einheit, Harmonie und Proportion aus, daß man dadurch zu demselben komischen Gefühle gestimmt wird, welches abenteuerliche Stoffe an sich erregen. Vergl. Heydenreich im kurzgefaßten Handwörterb. Th. 1, S. 2 f.

Das Unerwartete des Stoffes kann selbst bisweilen durch die Form sehr versinnlicht werden, wie z. B. im nachfolgenden Epigramm: der Chemiker.

Gegründet hat Sutorius
Nun seinen Ruhm als Chemikus.
Mit Tiegel, Kolben, Büchse
Drang er ins Innre der Natur,
Und fand, verfolgend ihre Spur —
Die schönste Stiefelwichse.

Das Wunderbare, dessen Darstellung in Geisterromanen und Opern u. s. w. oft nur zu grell versinnlicht wird, hat Matthison in der Elfenkönigin und in den Gnomen mit zarten Umrissen gezeichnet. — Vorzüglich gelungen aber ist in dieser Hinsicht der Schluß der Jungfrau von Orleans von Schiller. Johanna erblickt im Augenblicke des Todes die mit ihr wieder ausgesöhnte Mutter des Herrn, die ihr

am Anfange ihrer kriegerischen Laufbahn erschienen war und sie begeistert hatte, auf einem Wolkenthrone, und schildert dies begeistert:

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Thore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir engegen,
Wie wird mir — leichte Wolken heben mich —
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude!

51.

12) Simplicität.

Die Simplicität oder edle Einfalt in der ästhetischen Darstellung besteht in derjenigen Stellung, Ordnung und Verbindung eines Mannigfaltigen, nach welcher es am leichtesten gefaßt und übersehen werden kann, und wegen dieser Eigenschaft ein reines Wohlgefallen erregt. Die ästhetische edle Einfalt schließt alle Erkünstelung, allen zufälligen, gesuchten und überspannten Schmuck und alle Ueberladung, alles Kindische von sich aus, und wirkt also durch die natürlichsten, leichtesten und kürzesten Mittel auf das Gefühlsvermögen. Ein Werk von diesem Charakter kann man nicht betrachten, ohne nicht ein Gefühl der Achtung gegen dessen Urheber in sich wahrzunehmen, weil man bei ihm die edle Selbstgenügsamkeit findet, bei welcher er, seiner Wirkung

sicher, den Prunk zufälliger Zierrathen und die Hülfe eines studirten Schmuckes verschmäht.

Alle Künste sind des Ausdruckes einer edlen Einfalt fähig; aber nicht jede Gattung von Kunstformen, und nicht jede Gattung in gleichem Grade. Unstreitig erscheint die edle Einfalt am würdigsten in Werken, welche feierlich erhabene Gegenstände darstellen, oder in solchen, welche Stoffe der Unschuld und Naivetät behandeln. (Vergl. kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 359 ff.)

So sehr sich z. B. das Volkslied zum Ausdrucke einer edlen Simplicität eignet; so scheint sie doch in der Ode, in dem eigentlichen Lehrgedichte und in der Satyre nicht so leicht darstellbar zu seyn. Eben so wird ihre Darstellung in der Symphonie Schwierigkeiten haben; nicht minder im Schlachtgemählde u. s. w. In der dramatischen Poesie werden einzelne Charaktere durch sie eine höhere Haltung erlangen; auch ist Göthe's Iphigenia auf Tauris ein glänzender Beweis, daß Euripides und Sophokles hierin von den Teutschen nachgeahmt werden können. Lessings Emilia Galotti, Schillers Dom Karlos u. s. w. sind aber nicht minder schön, ohne daß man ihnen diese Simplicität beilegen kann. — Vorzüglich ausgedrückt ist sie in dem Volksliede auf den Tod des Kaisers Leopold 2. von Heydenreich, von dem nur die drei ersten Strophen und die beiden letzten hier stehen mögen:

Sag' an, wem tönt so dumpf und bang
Der Todtenglocken Hall?
Wem wallt und wallt der Trauerklang
Von Thürmen überall?
Solch einem Manne tönte nie
Der Todtenglocken Harmonie;
Sag's an, und mische schauerlich,
Mein Lied, in das Geläute dich.

Jüngst herrscht' im heilgen teutschen Reich
Ein Kaiser Leopold;
Fürst oder Bettler war ihm gleich,
Dem Guten war er hold.
Für Bürgerfreud' und Bürgerschmerz
War offen stets sein Kaiserherz;
Zu seinem Thron kam Jung und Alt
Im frohen Glauben hingewallt.

Er fand sein Reich von blut'gem Krieg
Gesenkt in große Noth;
Sein Herz das kannte schönern Sieg,
Als den durch Blut und Tod;
„Nur Friede, sprach er, ist Gewinn;
Nimm, Selim, nimm dein Alles hin;
Das Land mit Blut gedüngt sey dein,
Und meiner Bürger Herzen mein!"

Leb wohl, du edles Kaiserherz,
Die Menschheit weint um dich,
Schlugst ja für Menschenfreud' und Schmerz
So menschlich-kaiserlich!
Leb wohl, und mit dir Gottes Ruh!
Wir rufen uns mit Thränen zu:
Ein Engel schwebt' aufs teutsche Land
Mit Segen nieder — und verschwand! —

Jahrhunderte, ihr kommt und flieht
Im ewgen Wechseltanz,
Doch nimmer welkt, und ewig blüht
Des besten Fürsten Kranz.
Schnell ist verweht der Helden Ruhm,
Trophäen sind kein Heiligthum;
Ein Fürstenherz voll Menschlichkeit
Sieht feiernd noch die Ewigkeit!

52.

13) Die Einheit.

Die Einheit, als Schönheit der Form, ist von derjenigen Einheit verschieden (§. 38), welche aus der Korrectheit der Form resultirt. Die Einheit, in wiefern sie aus der Korrectheit hervorgehet, besteht in der Ordnung und Aufeinanderfolge aller einzelnen Theile einer Kunstform nach den Gesetzen des logischen Zusammenhanges. Die Einheit, als Schönheit der Form, bestehet in derjenigen Vollendung der ästhetischen Form, nach welcher sie als ein organisches Ganze in der Anschauung erscheint, wo also die Einheit nicht blos in der Anordnung, in der Aufeinanderfolge und in dem Nebeneinanderseyn der einzelnen Theile, sondern zunächst in ihrer Verbindung zur Hervorbringung eines Totaleindruckes besteht. Diese ästhetische Einheit setzt allerdings die logische und technische voraus; jene wirkt aber auf das Gefühl und auf die Phantasie, wenn diese nur hinreicht zur Befriedigung des Verstandes.

Daß Einheit ein wesentliches Erforderniß der schönen Form sey, geht schon aus jenen Systemen der Aesthe-

tik hervor, welche — im Geiste der Wolfisch-Baumgartenschen Schule — die Natur des Schönen ganz in Einheit setzen, denen bereits Augustin mit dem erhabenen Ausspruche in seinen Episteln voranging: Omnis pulcritudinis forma unitas est. — So wenig, wie das Princip der Einheit im Mannigfaltigen als oberstes Princip der Aesthetik gnügt; so wenig gnügen auch die von der dramatischen Darstellung geforderten sogenannten drei Einheiten: die der Handlung, des Ortes und der Zeit, zur Vollendung eines dramatischen Products.

53.

14) Die Kraft.

Die Kraft (Energie) in der Darstellung besteht theils in der nachdrucksvollen und das Gefühl unmittelbar ergreifenden Zeichnung und Haltung der einzelnen Parthieen in der ästhetischen Form, theils in der Sicherheit, womit die Form, als ein ästhetisches Ganze, einen bestimmten Eindruck auf das Gefühlsvermögen hervorbringt. Kraft herrscht also in einer Darstellung, wenn deren einzelne Theile das Gefühlsvermögen in einem mehr als gewöhnlichen Grade zu bewegen und zu erschüttern im Stande sind, und wo der Künstler vermittelst des Verhältnisses, in welchem diese vorzüglich hervorgehobenen Theile zu dem Ganzen stehen, sich des Eindruckes der Kunstform besonders versichern will. Kraft kann aber auch der ganzen ästhetischen Form beigelegt werden, wenn gleichsam

ein höherer und mächtiger Geist in derselben waltet, und das Gefühl unwiderstehlich anspricht.

In dieser Hinsicht ist die Kraft in der Darstellung von dem Erhabenen verschieden, und da die Sprache besonders dazu geeignet ist, jene Kraft zu versinnlichen; so werden folgende Beispiele, die kräftig, aber an sich nicht erhaben sind, dazu dienen, das Eigenthümliche des Kräftigen zu charakterisiren. — Kräftig ist die Fürstengruft von Schubart; kräftig die Predigt von Reinhard am Johannisfeste 1806; kräftig das Trinklied für Freie von Voß; daraus eine Stelle:

— — Zur Rach' erwacht, zur Rach' erwacht,
Der freie teutsche Mann!
Trompet' und Trommel ruft zur Schlacht!
Weht, Fahnen, weht voran!

Ob uns ein Meer entgegenrollt;
Hinein, sie sind entmannt,
Die Knecht', und streiten nur um Sold,
Und nicht für's Vaterland.

Hinein! das Meer ist uns ein Spott!
Und singt mit stolzem Klang:
Ein' feste Burg ist unser Gott!
Und Klopstocks Schlachtgesang!

Der Engel Gottes schwebt daher
Auf Wolken Pulverdampf,
Schaut zornig in der Feinde Heer,
Und schreckt sie aus dem Kampf!

Sie fliehn! der Fluch der Länder fährt
Mit Blitzen ihnen nach;
Und ihre Rücken kerbt das Schwert
Mit feiger Wunden Schmach.

Auf rothen Wogen wälzt der Rhein
Die Sklavenäser fort,
Und speit sie aus und schluckt sie ein,
Und jauchzt am Ufer fort.

Der Rebenberg am Leichenthal
Tränkt seinen Most mit Blut;
Dann rufen wir beim Freudenmahl:
Triumph, Tyrannenblut!

54.

15) Das Kühne.

Das Kühne in der Darstellung kann theils in dem Stoffe, theils in der Form enthalten seyn; zunächst aber in dem erstern, in wiefern die Form nothwendig dem Stoffe angemessen und von ihm abhängig seyn muß. Das Kühne besteht aber in der gewagten Auswahl und Verknüpfung gewisser einzelner Begriffe und Bilder, die in der Form ein gelungenes Ganze ausmachen und das Gefühl mit Wohlgefallen erfüllen. In wiefern durch das Kühne bisher noch nie zu einem Ganzen verbundene Gegenstände verknüpft werden, in sofern ist das Kühne mit dem Neuen verwandt; in wiefern aber das Kühne diese Verknüpfung durch den Gebrauch von Bildern ausführt, deren Gruppirung das Gefühl mächtig ergreift und erschüttert, in sofern nähert

es sich der Kraft in der Darstellung; nur daß außer dem mächtig Ergreifenden, worin das Kühne dem Kräftigen ähnlich ist, das Kühne jedesmal den Ausdruck einer starken Seele enthält, die es wagt, ihre durch einen ungewöhnlichen Vorgang bewirkte Bewegung und Erschütterung des Gefühls in einer ästhetischen Form auszuprägen. — Das Kühne ist schön, sobald die Form nicht nur an sich in der Anschauung gefällt, sondern auch die Phantasie in das freieste Spiel versetzt und das Gefühlsvermögen unaufhaltbar ergreift und erschüttert. Dieser letztern Wirkung ist das Kühne um so gewisser versichert, weil wir dem Ausdrucke einer höhern Stärke des Geistes, selbst wenn sie sich verirren sollte, unsere Hochachtung nicht versagen können.

Kühnheit, die uns mächtig ergreift, ist es, wenn Tell (in Schillers Wilhelm Tell, S. 148), nachdem er den Apfel von seines Sohnes Kopfe geschossen, dem Landvogte auf die Frage, wozu er den zweiten Pfeil bestimmt gehabt hätte, antwortet:

Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich — Euch,
Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte,
Und — Eurer — wahrlich! hätt' ich nicht gefehlt!

Kühnheit herrscht in dem Monologe Karl Moors (in den Räubern), wo er, indem die Räuber in seiner Nähe schlafen, mit dem Gedanken des Selbstmordes schwanger geht: „Zeit und Ewigkeit, gekettet an einander durch ein einziges Moment! — Grauser Schlüssel, der das Gefängniß des Lebens hinter mir schließt, und vor mir aufriegelt die Behausung der ewigen Nacht —

sage mir — o sage mir, wohin — wohin wirst du mich führen? — Fremdes, nie umsegeltes Land! Siehe, die Menschheit erschlafft unter diesem Bilde, die Spannkraft des Endlichen läßt nach, und die Phantasie, der muthwillige Affe der Sinne, gaukelt unserer Leichtgläubigkeit seltsame Schatten vor. — Nein! Nein! Ein Mann muß nicht straucheln! — Sey wie du willst, namenloses Jenseits; bleibt mir nur dieses mein Selbst getreu. Sey, wie du willst; wenn ich nur mich selbst mit hinübernehme. Außendinge sind nur der Anstrich des Mannes — ich bin mein Himmel und meine Hölle!" —

Kühn ist folgendes Gedicht: **der Tyrannentod**, von **Schink**:

Das Angesicht von Schrecken bleich,
Von Nacht das Aug' umgeben,
Lag ein Tyrann im kalten Schweiß,
Und rang mit Tod und Leben.
Starr stand das Hofgesind' um ihn,
Still, wie des Grabes Höhle;
Er aber zuckte, röchelte,
Und sträubend fuhr die Seele!

Als sie emporfuhr, schwebt auf sie
Mit blutigem Gefieder
Aus düsterm, nächtlichem Gewölk
Ein Todesengel nieder;
Dem hochgeschwungnen Schwert entfuhr
Ein ganzes Meer von Flammen;
„Mir nach, erscholl des Rächers Ruf,
Und höre dich verdammen!"

Sie folgte. Abermals rief laut:
„Hier weile! Dir vorüber
Gehn deines Lebens Thaten itzt,
Sieh, und verzweifle drüber!
Der Spiegel der Vergangenheit
Sinkt deinen Augen nieder,
Und jede That des Unrechts kehrt
In dein Gedächtniß wieder!“

Also geschah's. Geschändeter,
Erwürgter Unschuld Jammer;
Entweihete Mysterien
In stiller Tugend Kammer
Hier eine Kindermörderin,
Dort, zugesellt den Todten,
Ein überschmeichelt treues Weib
Umschwebten den Despoten.

Dann sah er sich auf goldnem Thron,
Und an des Thrones Füßen
Ein bleiches, ausgemergelt Volk
Für seine Prachtsucht büßen.
Er trank der Unterthanen Schweiß
Aus funkelnden Pokalen,
Fraß seines Landes fettes Mark
Bei seinen Königsmahlen.

Sah ein unendlich Leichenfeld
Im ungerechten Kriege,
Vernahm des Elends Angstgeschrei
Bei jedem seiner Siege;
Geheul um ihn, und Ströme Bluts,
Und Schädel, halb zerbrochen:
Wollt' er entfliehn, und stürzt' und sank
Bleich unter Todtenknochen!

„Verdammt!“ rief jeder Schädel laut.
Fluch, rauschte jede Welle
Des Blutstroms um ihn, Ungeheur!
Hinab, hinab zur Hölle! —
Er stürzt, umzischt vom Rächerschwert,
Umblitzt von seinen Flammen;
Und alle Knochen rasselten
Hoch über ihn zusammen.

55.

16) Das Edle und die Würde.

Das Edle kann nur in Beziehung auf seinen Gegensatz, auf das Gemeine, genauer bestimmt werden. Gemein ist das, worin sich keine Spuren vernünftiger Thätigkeit finden, und was die Sinnlichkeit für sich allein hervorbringt; edel hingegen nennen wir das, was aus der Vernunft hervorgeht. So sagen wir von einem Menschen, daß er gemein handle, wenn er blos den Eingebungen seines sinnlichen Triebes folget; daß er anständig handle, wenn er äußere Legalität ankündigt und die Rücksicht auf die recipirten konventionellen Formen festhält; daß er aber edel handle, sobald er ausschließend der Vernunft folget, ohne sich durch den Andrang der sinnlichen Triebe irre führen zu lassen. Wir nennen eine Gesichtsbildung gemein*), wenn sie die Intelligenz im Menschen durch gar nichts kenntlich macht; wir nennen sie sprechend, wenn der Geist sich in den Zügen ausdrückt, und edel, wenn ein reiner Geist die

*) Schillers klein. pros. Schriften, Th. 3, S. 223.

Züge belebt. Das Edle ist also, im Gegensatze des Gemeinen, allezeit das Höhere und Vortreffliche; die Erscheinung des Vernünftigen im Gegensatze des Sinnlichen. In wiefern nun die Vernunft zugleich das für den Willen gesetzgebende Vermögen im Menschen ist, und der Mensch nur durch die Angemessenheit seiner Handlungen zu den Gesetzen der Vernunft Würde erwerben kann; so ist auch die Darstellung dieser Würde in einer ästhetischen Form jedesmal edel, — aber das Edle an sich kann auch ohne diese Würde erscheinen, in wiefern ein Ausdruck der Vernünftigkeit im Allgemeinen in der ästhetischen Form, auch ohne die unmittelbare Beziehung auf Sittlichkeit, gedenkbar ist.

Doch muß genau bestimmt werden, ob das Edle in der ästhetischen Darstellung dem Stoffe, oder der Form zukommt; ob es in den Gegenständen liegt, die dargestellt werden, oder in der Form, in der Art und Weise der Darstellung, Anordnung und Bezeichnung. Im ersten Falle können die Gegenstände nur Menschen seyn *), und die bildenden Künste, so wie die Schauspielkunst, bieten die stärkste Versinnlichung derselben in Hinsicht auf Charaktere dar, die sich in der körperlichen Gestalt in unverkennbaren Zügen ankündigen.

Wenn wir das Edle der Gegenstände anerkennen; so eignen wir es den Personen selbst zu, die in der Kunstform dargestellt werden. Setzen wir es hingegen in die

*) Heydenreich, im kurzgef. Handwörterb. Th. I, S. 351 ff.

Form; so legen wir dem Künstler das Prädicat des Edlen bei, wenn er durch die Art seiner Darstellung seine moralische Stärke, und den Umfang, die Lauterkeit und Feinheit seines sittlichen Gefühls ausdrückt.

(Wenn wir einer Landschaft das Edle zueignen; so würden wir nur einen sehr schwankenden Begriff damit verbinden, sobald wir es in die Gegenstände selbst setzten, welche weder selbst edel seyn, noch auch an sich edle Gesinnungen erregen können. In der wirklichen Natur ist keine Landschaft an sich edel; wohl aber kann die durch den Gartenkünstler verschönerte Landschaft diese Bezeichnung verdienen.)

Das Edle der Form zeigt sich am meisten in dem Ausdrucke der Leidenschaften, die wir an den Personen wahrnehmen, die in einem Kunstwerke dargestellt werden. Wir vermissen dieses Edle gleich stark bei dem epischen und dramatischen Dichter, so wie bei dem Historienmahler, wenn wir diesen Mangel entdecken. Der Ausdruck der Leidenschaft ist dann edel, wenn die Leidenschaft, obwohl sie im Spiele ist, doch als der Vernunft untergeordnet erscheint, und der Grad, in welchem sie erregt, und die Art, wie sie geäußert wird, die Würde der menschlichen Natur auf keine Weise beleidigt. Ausgeschlossen wird also von der edlen Ankündigung der Leidenschaft alles, was das Gefühl des Betrachters empören könnte; alles, wodurch der Mensch sich als bloßes Thier zeigen würde; alles, was das sittliche Gefühl und den Anstand beleidigen müßte. Nie würde die grelle Rachbegier, nie der wilde Drang der Geschlechtslust ästhetisch-edel dargestellt werden können.

Obgleich das Edle an sich zunächst das Gleichgewicht der menschlichen Triebe und den Frieden einer Seele, die ihre Neigungen zu beherrschen sich gewöhnt hat, sinnlich darzustellen bestimmt ist, wodurch es sich der edlen Simplicität besonders nähert; so steht es doch auch mit dem Erhabenen in so fern in einem entferntern Zusammenhange, in wiefern das Edle ebenfalls, gleich dem Erhabenen, ein gemischtes Gefühl von Wonne und Wehmuth anzuregen vermag, was besonders in der Elegie der Fall ist, die an sich nichts weniger, als zur Versinnlichung des Erhabenen sich eignet.

Es giebt aber auch außer diesen Arten des Edlen, die mit dem Moralischen in der menschlichen Natur in genauem Zusammenhange stehen, noch eine Darstellung des Edlen, die aus dem Gefühle für Anstand und Schicklichkeit hervorgehet. Man sagt nämlich von einer Kunstform, daß sie edel sey, wenn sie in allen einzelnen Theilen so harmonisch vollendet ist, daß die Anschauung derselben durch nichts Zweckwidriges und Gemeines gestört wird.

Das Edle in der Poesie und Rhetorik betrifft eben sowohl die Darstellung der Gegenstände, als den Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften, als endlich auch den Gebrauch der Worte und der Redeformen. Darstellung von Gegenständen bekommt durch die Sprache Adel, wenn diese Gegenstände in Ideen ausgedrückt werden können, deren Ausdruck Theilnahme, Annäherung und Liebe erregt, weil in diesem Ausdrucke der Gegenstand nicht durch gemeine oder wohl gar niedrige Züge herabgewürdigt wird, sondern viel-

mehr Präcision, Harmonie und Einheit in der Darstellung herrschen; wenn das Schöne und Rührende derselben ohne alle Beimischung fremder Züge mit Reinheit geschildert wird; und wenn das Lächerliche fremdartiger Bilder im Stoffe nicht übertrieben geschildert, nicht mit grobem Egoismus hervorstechend gemacht wird, überhaupt wenn der Geschmack des Dichters und Redners jede Versuchung überwindet, bei seinen Schilderungen sich ins Zwecklose zu verlieren, oder, zur Begünstigung eines individuellen zufälligen Interesse, Saiten des Gegenstandes zu berühren, deren Beschaffenheiten eine mit der Hauptempfindung nicht zusammenstimmende Wirkung verursachen. Der Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften durch die Sprache ist edel, wenn sich in ihm kein Zug von Egoismus findet; wenn der Enthusiasmus nicht in das Gebiet einer regellosen Schwärmerei hinüberirrt, und wenn der Leidenschaftliche und Fühlende, bei aller Bewegung seiner Seele, doch noch eine gewisse Stärke und Selbstbeherrschung verräth. —

Die Würde in der Darstellung steht mit dem Edlen in der Form in genauer Verbindung, und ist nur der höchste Grad des Moralisch-Edlen, in wiefern derselbe der Versinnlichung fähig ist. Wo wir der Form Würde beilegen sollen, muß dem Stoffe, dem dargestellten Gegenstande, völlige Angemessenheit zu den Gesetzen der Vernunft zukommen; aber diese Angemessenheit kann und muß durch die Form versinnlicht werden, wenn der Darstellung Würde zukommen soll. Nur durch den Ausdruck dieser Würde vermittelst der Form wird das Object der Darstellung dem Gefühls- und Begehrungsvermögen näher gebracht, und das Wohlgefallen an demselben muß um so reiner seyn, je

mehr demselben, das im Gefühle sich dunkel ankündigende Bewußtseyn des Sittengesetzes zum Grunde liegt. Nur das Hervorleuchten des Moralischen aus der schönen Form hat Würde. —

So nahe nun auch die Darstellung der Würde mit dem Ausdrucke des Erhabenen, Pathetischen und Rührenden in der ästhetischen Form zusammmengrenzt, in welchen ebenfalls das Moralische durch die schöne Form versinnlicht wird; so erscheint doch in dem Erhabenen und Pathetischen das Moralische im Kampfe mit dem Sinnlichen, und nach seiner Ueberlegenheit, nach seinem Siege über dasselbe; dagegen der ästhetische Charakter der Würde in der ungemischten und reinen Darstellung des Moralischen durch die schöne Form besteht. — Nur bei dieser Ansicht entspricht die Würde in der ästhetischen Darstellung der Würde des Menschen selbst, welche in dem Ausdrucke einer reinen Moralität besteht, und die uns in der ästhetischen Hülle als Schönheit, als die höchste idealische Verklärung der menschlichen Natur erscheint.*)

Soll aber der Form Würde zukommen; so muß nicht nur jedes unpassende Bild und Wort in der Bezeichnung des Gegenstandes vermieden werden, sondern es muß auch vermittelst der Form eine solche vollkommene Umgebung um den

*) Vergl. Schillers klein. pros. Schriften, Th. 2, S. 217 ff.

dargestellten Gegenstand gebildet seyn, durch welche das Gefühl des Ethischen in dem Menschen angeregt wird, weil das Ethische, das an sich in keine äußere Anschauung fällt, unter der Form der Schönheit in der Anschauung wahrgenommen wird. — Der höchste Grad der Würde ist das Majestätische, das nur dem Heiligen zukommen kann.

Ein Ecce homo ist erhaben und pathetisch, und die ethische Größe, mit welcher der Erlöser die Leiden duldet, erweckt in uns das Gefühl sittlicher Würde; aber es ist die Würde, welche erst im Kampfe mit Leiden errungen wird. Selbst der Auferstandne erscheint uns nur zunächst nach dem Siege, den er über alles Sinnliche feiert; aber der zum Himmel zurückkehrende Christus, die vollendete und gen Himmel fahrende Mutter Gottes haben in der ästhetischen Darstellung reine Würde; denn die Leiden des Lebens stehen tief unter ihnen, und jeder harte Kampf liegt nur noch im Hintergrunde des irdischen Lebens. — Eben so hat die schöne Seele in der Darstellung Würde, in welcher alle Leidenschaften beruhigt und alle geistige Kräfte ins Gleichgewicht getreten sind. — Zwar wird die Seele bei der Anschauung der Würde nicht von jenem mächtigen Staunen und von jenem Wogen der Gefühle ergriffen, das uns bei der Betrachtung des Erhabenen erfüllt; doch die reinsten Gefühle, deren die menschliche Natur fähig ist, werden bei der Betrachtung der Würde in der ästhetischen Form angeregt. — Die höchste Würde, die Majestät, kann aber nur Gott in der Darstel-

lung des Dichters und Redners beigelegt werden, da er über alle Regungen und Bewegungen einer sinnlichen Natur unendlich erhaben ist.

Das Edle in der dichterischen Darstellung, wie der Schmerz über die Untreue der Geliebten in den Bildern der Rückerinnerung an ihre Liebe verschmilzt, und die noch glühende Leidenschaft sich auf keine unwürdige, sondern rührende und reinmenschliche Weise äußert, drückt Manso in seinem elegischen Gedichte: Was sie mir nahm und gab, trefflich aus. Zum Belege stehen hier die letzten Strophen:

— O tief hinab in Lethe's Strom versenken
Möcht' ich das Bild, das meinen Jammer nährt —
Und doch — und doch ist mir das Angedenken
An ihre Huld und meine Qual so werth;
Und doch gewann ich, in der wunderbaren
Mir täglich süßern Dienstbarkeit,
So manches, was mein Herz sich zu bewahren,
Mein Geist sich zu erneuern freut.

Wer sonst, als sie, gab mir das süße Sehnen,
Das bald mit Lust und bald mit Schmerz erfüllt?
Wer lehrte mich, was aus der Duldung Thränen
Für himmlisches Entzücken niederquillt?
Was zog mich zu der Freude Melodieen
Und band mich an der Schwermuth Ach?
Was gaukelt noch in bunten Phantasieen
Mir in vertraute Schatten nach?

Vergiß dein Wort und mich, Adelaide,
Vergiß den Kuß, mein theures Unterpfand.
Ich werde nie dein zu gedenken müde,

Und ehre gern, was ich für dich empfand.
Das Saitenspiel, das mir im Busen tönet,
Ist deiner Liebe Wiederklang;
Was heute noch mich mit der Welt versöhnet,
Der Traum, der schmeichelnd mich umschlang.

Würde herrscht in der Schilderung der Himmelfahrt Jesu im Messias (Neue Ausg. Th. 4, S. 179 ff.):

Jesus war hinauf zu der letzten Höhe des Oelbergs
Mit den Jüngern gekommen. Gelindere Lüfte des stillen
Werdenden Tages umsäuselten sanft, und kühlten die armen
Glücklichen, welche so schwer an der Sterblichkeit Bürde noch trugen.
Unter ihnen stand der Eingebohrne des Vaters
Schön und schrecklich zu schaun! So hatten noch nie den Messias
Seine Zeugen gesehn, noch nie auf der Erde die Engel!
Stand in einer Hoheit, die keine Saite nicht, keine
Stimm' ausdrückt des Menschen, kein himmelnaher Gedanke.
Wo von den äußersten Sternen hinab der Erschaffenen Auge
Schauen konnte, so weit aus den Welten allen, von allen
Polen umher des schon unermeßlichen Kreises, am fernsten
Aus den flammenden Strömen der Sonnen, waren die Geister
Alle, die Duft, die Feuer, die Heitre, die Staub, wie der Menschen,
Ueberkleidet, auf den, der vollendet hatte, gerichtet.
Gottes Erwählter, Eloa, erblickt sie alle, die Christus
Sehn, den unendlichen Kreis umher, und sinket auf das Antlitz
Vor dem Versöhner Gottes, und wirft die strahlende Krone
Feiernd zur Erde nieder vor dem, der vollendet hatte!

Christus stand auf der Höhe des Berges: um ihn die Zeugen;
Ungesehen um ihn die Cherubim und die Erstandnen.
Christus nahte sich mehr, erhub die Hände, und schaute
Auf die Zeugen mit himmlischer Huld: Gott segn' und behüt' euch!
Gott erleuchte sein Angesicht über euch! sey euch gnädig!
Gott erhebe sein Antlitz auf euch, und geb' euch Friede!

Also segnete sie der Versöhner. Himmel und Erde,
Und ihr all', ihr Erlösten Gottes! nun hatt' es der Mittler
Alles, alles auf Erden vollendet! Siehe, die Wolke
Kam herunter, und hob ihn empor zu dem Himmel. Die Zeugen
Sahn lang dem Gekreuzigten nach, dem Erstandnen vom Tode.
Lange mit freudeweinendem Blick, mit erschütterter Seele,
Ach mit jenem Gefühl, wie es uns wird werden, wenn Christus
Wiederkehrt als Richter der Welt in den Wolken des Himmels!

56.

17) Das Große und Erhabene.

Das Erhabene in der Kunst hat seinen Grund in der Wahrnehmung der Disharmonie, die zwischen der Naturwelt und der Sphäre der Freiheit, zwischen dem Gefühle des Endlichen und des Unendlichen, statt findet, wodurch in dem Gefühlsvermögen das gemischte Gefühl der Lust und Unlust angeregt, zugleich aber durch das gefühlte Uebergewicht der Vernunft über alles Sinnliche

der Sieg des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust entschieden wird. Das Erhabene ist also in so fern ganz subjectiv, in wiefern es in einer Erschütterung des Gefühls besteht, welche von einer Anschauung abhängt, in welcher der Kontrast der Natur mit der Vernunft versinnlicht, zugleich aber der Sieg der Vernunft über die Natur im Gefühle gefeiert wird. —

Das Erhabene besteht daher in dem erhöhten subjectiven Gefühle des Unendlichen, dessen Idee für uns die höchste und letzte ist, das sich aber im Bewußtseyn als unermeßlich und grenzenlos ankündigt. Dieses Gefühl des Unendlichen ist aber ein gemischtes Gefühl, in wiefern das Gefühl des Grenzenlosen und Unermeßlichen nothwendig in uns mit Lust verbunden ist, zugleich aber auch die Wahrnehmung des nie Erreichbaren in demselben wegen der Grenzen der Endlichkeit uns mit Unlust erfüllt, doch so, daß das reine Wohlgefallen an der in dem Geiste des Menschen vorhandenen Idee des Unendlichen das angeregte Gefühl der Unlust überwiegt. Das Endliche, das gegen das Unendliche anstrebt, mag nun in der Natur, oder in der Beschränkung der menschlichen Kräfte liegen; die freie Kraft in dem Menschen fühlt sich zwar durch den Kontrast des Endlichen mit dem Unendlichen erschüttert, aber das Vermögen der Ideen, die Vernunft, siegt in dem kämpfenden und wogenden Gefühle. So wird bei der Wahrnehmung des Erhabenen das Gefühl der Lust durch das Gefühl der Unlust hervorgebracht, und der Sieg des erstern über das letztere entschieden; denn durch das Erhabene wird eines Theils das Gefühl unserer Begrenzung bei der Anschauung einer mächtig wirkenden sinnlichen Kraft, andern Theils das

Gefühl unserer geistigen Ueberlegenheit über alles Endliche zugleich angeregt. Der Gegenstand des Erhabenen widerstreitet nämlich unserm sinnlichen Vermögen, erinnert uns an die Schranken der Endlichkeit, und diese Unzweckmäßigkeit muß in uns nothwendig Unlust erregen. Sie wird aber zugleich die Veranlassung, ein anderes Vermögen in uns zum Bewußtseyn zu bringen, welches demjenigen, woran die Phantasie erliegt, überlegen ist. Ein erhabener Gegenstand ist also eben dadurch, daß er der Sinnlichkeit widerstreitet, zweckmäßig für die Vernunft, und ergötzt durch das höhere Vermögen, indem er durch das niedere schmerzt. Die Erhebung, die wir dabei fühlen, rührt von dem Bewußtseyn der Freiheit und der über alles Sinnliche emporsteigenden Kraft der Vernunft her, auf welche die Schranken der Endlichkeit keinen Einfluß haben, da ihr moralisches Gesetz, das Vermögen, dasselbe zu realisiren, und der Endzweck, welcher dadurch erstrebt wird, an sich über alle Vergleichung mit dem Sinnlichen hinausreichen, obgleich auch die Vernunft mit diesen Ideen von Vollendung der Menschheit an den Grenzen ihrer Thätigkeit stehet.

Der Hauptcharakter des Erhabenen liegt darin, daß bei der Anschauung desselben die Phantasie und die Vernunft auf entgegengesetzte Weise wirken, zuletzt aber zwischen beiden eine Harmonie entsteht, deren Wahrnehmung das Gefühl der Lust erregt. In wiefern nämlich die Phantasie mit dem äußern Sinne in Verbindung stehet, scheint sie unter der Größe eines alle Sinnlichkeit niederschlagenden Gegenstandes zu erliegen, und diese Erschütterung geht von ihr auf das Gefühl über; in wiefern sie aber mit dem innern Sinne zusammenhängt, und als

das Vermögen der Ideale im genauesten Nexus mit der Vernunft stehet, erhebt sie sich wieder durch diese Verwandtschaft, und ihr Erheben ist mit einem siegenden Gefühle der Lust verbunden. So kann also in unserer Subjectivität selbst bei der Erscheinung der Natur als einer unermeßlichen Größe, welche unsere Phantasie augenblicklich niederdrückt und unsere sinnliche Existenz sogar zu vernichten droht, ein Gefühl der Lust entstehen, das aus dem Bewußtwerden der grenzenlosen und über alles Endliche hinausreichenden Kraft der Vernunft entspringt.

Die Natur erscheint uns aber entweder als Größe, oder als Macht. (Daher die Kantische Eintheilung des Erhabenen in das Mathematisch-Erhabene und in das Dynamisch-Erhabene.)

Die Größe eines Gegenstandes ist entweder extensiv oder intensiv; die letztere, zu der auch die moralische Größe gehört, kann nicht auf die Natur angewandt werden. Bei jeder Größe denkt man sich eine Einheit, zu welcher mehrere gleichartige Theile verbunden sind. Soll also ein Unterschied zwischen Größe und Größe statt finden; so kann er nur darin liegen, daß in der einen mehr, in der andern wenigere Theile zur Einheit verbunden sind. Daraus entsteht die Größenmessung, welche aber nur auf comparative, und nie auf absolute Größe führt. Wird die Größe logisch beurtheilt; so bezieht sie sich auf das Vorstellungsvermögen. Wird sie ästhetisch geschätzt; so bezieht sie sich auf das Gefühlsvermögen. Dort wird durch sie eine Erkenntniß von dem Gegenstande außer uns vermittelt; hier erblicken wir, auf Veranlassung der vorgestellten Größe

eines Gegenstandes, etwas in uns selbst. Für die mathematische Größenschätzung giebt es kein Größtes; aber es existirt eins für die ästhetische Beurtheilung der Größe. Sollen wir ein Quantum in der Einbildungskraft auffassen, um es als Einheit zum Maase brauchen zu können; so müssen wir die Theile desselben nicht nur auffassen, sondern auch zusammensetzen, und diese Zusammensetzung bis zu einem Größten steigern, über welches die Phantasie nicht hinaus kann. Wenn dieses Größte für die ästhetische Größenschätzung als absolutes Maas beurtheilt wird, über welches dem beurtheilenden Subjecte kein Größeres möglich ist; so führt es die Idee des Erhabenen bei sich, und verursacht diejenige Rührung, welche keine blos mathematische Schätzung der Größen durch Zahlen bewirken kann. — Der Grund des Wohlgefallens an einer Vorstellung dieser Art liegt aber in dem Verhältnisse der Vernunft und Phantasie gegen einander bei der Beurtheilung eines auf diese Weise angeschauten Gegenstandes. Die Vernunft fordert nämlich von allen gegebenen Größen Totalität, mithin Zusammenfassung in eine Anschauung für die Darstellung, und nimmt selbst das Unendliche von dieser Forderung nicht aus. Das Unendliche aber sich als ein Ganzes auch nur denken zu können, zeigt ein Vermögen des Gemüths an, welches allen Maasstab der Sinne übertrifft, ein Vermögen, welches selbst übersinnlich ist. Erhaben ist also die Natur in derjenigen Erscheinung, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit mit sich führt.

Erscheint uns aber die Natur als Macht (dynamisch); so können wir ihr zwar mit unsern sinnlichen Kräften nicht widerstehen, und sie ist allerdings für unser

sinnliches Begehrungsvermögen furchtbar, weil die Phantasie unter dem Bilde ihrer grenzenlosen Gewalt beinahe erliegt. Allein wenn gleich unsere sinnliche Kraft gegen die Natur als Macht verschwindet; so verändert sich doch dies alles, sobald wir die Natur als Macht auf unser selbstständiges, freies, übersinnliches Wesen beziehen. Im Bewußtseyn dieses Wesens fühlen wir uns als vollkommen unabhängig und der Natur überlegen; wir fühlen unsere moralische Kraft, und indem wir diese gegen die physische Macht der Natur halten, entdecken wir unsere Erhabenheit über jeden Einfluß der Natur. — Wenn nun die Erscheinung der Natur als einer furchtbaren Macht dieses Bewußtseyn in uns weckt; so nennen wir sie deshalb erhaben, indem wir den Charakter selbst auf sie übertragen, den sie in uns anregt, und den wir subjectiv in der Innigkeit und Stärke des moralischen Gefühls wahrnehmen. Diese Erhabenheit über die Natur liegt also blos in unserer Subjectivität; sie ist die Ueberlegenheit, welche die Vernunft vermittelst der Idee des Unendlichen über alles Endliche und Begrenzte behauptet, und die im Gefühle sich als siegendes Gefühl der Lust über das Gefühl der Unlust ankündiget.

Es giebt aber auch einen Ausdruck des Erhabenen in uns durch die Organisation, welche dem vernünftigen Geiste als Hülle dient. Worte und Thaten können nach außen hin die Vorgänge in unserm Innern, unsere Gesinnungen und Entschlüsse, versinnlichen, und eben so giebt es gewisse Formen, Stellungen und Züge der einzelnen Theile des Körpers, in welchen sich das Verhältniß der moralischen Vernunft zur Sinnlichkeit in der Individualität eines Menschen auf das sprechendste ankündigt.

Diesem Ausdrucke der Herrschaft der Vernunft über alles Sinnliche, dieser Versinnlichung des Reinmenschlichen in dem Gemüthe nach außen in Thaten, Zügen und Worten legen wir ebenfalls Erhabenheit bei, und ihre Darstellung wirkt mächtig in der Anschauung auf die Phantasie. —

Wenn denn nun schon an sich sichtbare Gegenstände der Natur (der gestirnte Himmel, eine ungeheure Felsenmasse, das Weltmeer u. s. w.) in uns das Gefühl des Erhabenen anregen; so gehört doch zunächst der Ausdruck des Erhabenen in der Kunst in die Aesthetik. Die Darstellung desselben ist zwar beinahe in allen Künsten möglich; aber nicht in allen unter denselben Bedingungen und mit demselben Erfolge. Nicht alle können den Kontrast des Entzückens und Schreckens, das in einzelnen Darstellungen des Erhabenen coincidirt, gleich stark versinnlichen, und uns vermittelst der Darstellung mit dem Erschreckenden dadurch aussöhnen, weil wir das Entzücken, das damit verbunden ist, nicht entbehren wollen. — Anders ist allerdings das Gefühl, das wir am Fuße des Gotthards, im majestätischen Gewitter, beim Erdbeben, beim stürmenden Weltmeere u. s. w. in uns wahrnehmen, als das, welches uns am Kreuze Jesu, oder in der stillen Größe eines Meisterstücks der Plastik ergreift. — Der Dichter hat sowohl in der lyrischen, als in der epischen und dramatischen Poesie das Erhabene in seiner Gewalt; eben so der Redner, wenn er den Sieg des Moralischen im Menschen über die sinnliche Natur feiert. In der Tonkunst ist es zunächst an die musikalische Begleitung und an den Ausdruck eines erhabenen Textes gebunden; der Mahler kann das Erhabene, nach der Analogie des Plastikers, versinnlichen. In der Gartenkunst wird es nur

selten, und dann jedesmal als Nachahmung der Größe in der Natur, zu versinnlichen seyn; nur hüte man sich, daß es dann nicht als erkünstelt und kleinlich erscheine. In der Tanzkunst ist weder Ausdruck von Größe, noch von Erhabenheit möglich; denn immer bleibt das höchste Ziel der Tanzkunst: Ausdruck von Grazie, nicht aber Anregung der höchsten übersinnlichen Kraft und des Gefühls der Unendlichkeit im Menschen. Eben so kann die Baukunst mehr Größe ausdrücken, als Erhabenheit; nur wenige Meisterwerke in dieser Kunst werden das Gefühl des Erhabenen in uns anzuregen vermögen. —

Das Feierliche ist eine Abart des Erhabenen, und wird derjenigen Darstellung eines Gegenstandes beigelegt, durch welche derselbe aus der Reihe des Gewöhnlichen herausgehoben und das Gefühl von der höhern Wichtigkeit und Bedeutenheit desselben in uns geweckt, und unser Gefühlsvermögen vermittelst der ästhetischen Form mit Ernst und Rührung erfüllt wird. (So ist der Marsch im Titus von Mozart mehr feierlich, als erhaben. Gewisse Ceremonien bei Einweihung eines Tempels, bei Einsegnungen u. s. w. können Feierlichkeit haben, ohne geradezu erhaben zu seyn. In Klopstocks trefflichsten Oden aber findet sich das Erhabene und Feierliche identisch.)

So vielfach auch seit Kants trefflicher Analysis des Erhabenen die Theorie desselben angebauet worden ist; so glaube ich doch, daß es die meisten Theoretiker, im Verhältniß zu den übrigen Eigenschaften der ästhetischen Form, zu weitläufig vorgetragen haben. Das Vorzüglichste darüber ist in folgenden Abhandlungen enthal-

ten, denen ich mit Auswahl gefolgt bin: Schiller, zerstreute Bemerkungen über ästhetische Gegenstände, in d. klein. pros. Schriften, Th. 4, S. 48 ff. — Derselbe, über das Erhabene, in d. klein. pros. Schriften, Th. 3, S. 1 ff. — Derselbe, über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, in d. kl. pros. Schriften, Th. 4, S. 85 ff. — Heydenreich, in dem kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 389 ff. und in seinem ästhetischen Wörterbuche, Th. 2, S. 138 ff. — So reichhaltig die Theorie des Erhabenen angebauet worden ist; so sehr hat man die wissenschaftliche Entwickelung des Feierlichen vernachlässigt. — F. V. Reinhard (in s. Predigten, Th. 2, Wittenberg, S. 346) erklärt die Feierlichkeit eines Dinges für diejenige Beschaffenheit desselben, wo es auf eine Art erscheint, die Aufmerksamkeit erwecken, und die Betrachtenden mit Vorstellung von seiner ungemeinen Wichtigkeit, und mit tiefer Rührung erfüllen kann. — Schiller (in der Abh. über Anmuth und Würde, in d. klein. pros. Schriften, Th. 2, S. 359) setzt das Feierliche in die Vorbereitung des Gemüths auf etwas Wichtiges. „Da, wo ein großer und tiefer Eindruck geschehen soll, und es dem Dichter darum zu thun ist, daß nichts davon verloren gehe, stimmt er das Gemüth vorher zum Empfange desselben, entfernt alle Zerstreuungen, und setzt die Einbildungskraft in eine erwartungsvolle Spannung. Dazu ist nun das Feierliche sehr geschickt, welches in Häufung vieler Anstalten bestehet, wovon man den Zweck nicht absiehet, und in einer absichtlichen Ver-

zögerung des Fortschrittes, da, wo die Ungeduld Eile fordert."

Die Teutschen sind nicht arm an erhabenen Darstellungen, besonders in der Ode, im Epos, im Drama, in der geistlichen Beredsamkeit und in der historischen Schilderung. Auch Jean Paul hat viele einzelne erhabene Parthieen in seinen romantischen Werken. Wer kennt nicht Hallers unvollendetes Gedicht: die Ewigkeit. — — Hier stehe ein Bruchstück aus Johannes v. Müller Schilderung der Alpen in seiner Schweizergeschichte:

„Im Norden des Landes Italien stellen sich die Alpen dar; von Piemont bis nach Istrien ein großer halber Mond, wie eine himmelhohe weiße Mauer mit unersteigbaren Zinnen, drittehalbtausend Klaftern hoch über das Mittelmeer. Man weiß keinen Menschen, welcher den weißen Berg (Montblanc) oder den Schreckhorn erstiegen hätte; man sieht ihre pyramidalischen Spitzen mit unvergänglichem Eise bepanzert und von Klüften umgeben, deren unbekannten Abgrund grauer Schnee trügerisch deckt. In unzugänglicher Majestät glänzen sie hoch über den Wolken weit in die Länder der Menschen hinaus. Den Sonnenstralen trotzt ihre Eislast, sie vergolden sie nur; von dem Eise werden diese Gipfel wider die Lüfte geharnischt, welche im langen Laufe der Jahrhunderte die kahlen Höhen des Ural in Trümmer verwittert haben; und wenn in verschlossenen Gewölbern der nie gesehene Stoff des Erdballes noch glühet, so liegt auch diesem Feuer das Eis der Gletscher zu hoch. Nur schmilzt an der Erde Wasser unter denselben hervor und rinnt in Thäler, wo es bald überfriert, und in Jahren, deren Zahl niemand hat, in unergründliche Lasten, Tagereisen weit, gehärtet und aufge-

häuft worden ist. In ihren Tiefen arbeitet ohne Unterlaß die wohlthätige Wärme der Natur, und aus den finstern Eiskammern ergießen sich Flüsse, höhlen Thäler, füllen Seen und erquicken die Felder. Doch, wer durchdringt mit menschlicher Kraft in eines Lebens Lauf die unerforschte Gruft, wo in ewiger Nacht, oder bei dem Schimmer weltalter Flammen, die Grundfeste der Alpen der andern Halbkugel begegnet, oder alternde Klüfte ihnen und uns den Untergang drohen! Aber das menschliche Geschlecht ist von gestern, und öffnet kaum heute seine Augen zur Betrachtung des Laufes der Natur.

Eben so liegt Erhabenheit in der Ode Klopstocks: dem Erlöser. Hier nur der Anfang:

Der Seraph stammelt, und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach,
Dein hohes Lob, o Sohn! wer bin ich,
Daß ich mich auch in die Jubel dränge?

Vom Staube Staub! Doch wohnt ein Unsterblicher
Von hoher Abkunft in den Verwesungen,
Und denkt Gedanken, daß Entzückung
Durch die erschütterte Nerve schauert!

Auch du wirst einmal mehr wie Verwesung seyn,
Der Seele Schatten, Hütte, von Erd' erbaut,
Und andrer Schauer Trunkenheiten
Werden dich dort, wo du schlummerst, wecken. — —

Eben so ist der Kontrast des Uebersinnlichen und Sinnlichen von Heydenreich in der Ode: die Zeit, kräftig gezeichnet:

Woher, woher, du brausender Strom der Zeit
Mit deiner wilden tobenden Fluth woher?
Aus welcher Quelle sprangst du einst mit
Rasendem Wüthen zur Erde nieder?

Wild schmettert an mein zitterndes scheues Ohr
Dein Wogensturz; — die ewige Seele bebt;
Und wo ich wandle, hör' ich immer
Immer das Tosen von deinem Sturze.

Der Frühlingslüfte lindes Gesäusel stirbt
Von dem Gebraus'; ich sehe der Nachtigall
Gesangevolle Kehle zittern;
Aber mich fliehen die süßen Lieder.

„In meinen Schlünden modern Jahrhunderte;“
Brüllst du mit wildem schrecklichen Rauschen mir,
„Die ersten Pulse der Naturen
Schlugen, — da stürzt' ich vom Quelle nieder.“

„Sieh, zahlenlose Schaaren Gerippe schleift
Mein Strom von dannen; Trümmer von Städten ruh'n
In meinen Tiefen, und zerstörte
Felsen und Berge der heil'gen Erde.“

„An Gottes Sonnen schlag' ich die wilde Fluth,
Und sieh, ihr ew'ger blendender Glanz verlischt;
Und ihre Sphären — gleich gefallnen
Helden entstürzen sie mattes Lebens.“

Wohin, wohin, du brausender Strom der Zeit
Mit deiner wilden reißenden Fluth, wohin?
Wenn wird der Felsensturz von deinen
Rasenden Wogen sich einmal enden?

Ha, spotte stolzer brausender Strom du nicht!
Auch sie versiegt einst, deine gewalt'ge Fluth;
Dann wirst du nimmer Gottes Sonnen,
Nimmer die Felsen und Berge stürzen.

Welch ein Komet, mit schrecklichen Gluthen rollt
Dir schon entgegen? Taumle zurück, o Strom!
Denn wisse: Ewigkeit heißt jener
Wilde Verzehrer von deinen Wogen.

Er senkt im Grimm den glühenden Feuerschweif,
Und es versiegt die ewige Fluth vor ihm;
Ich seh den Schauplatz deiner Tiefen,
Schaaren von Trümmern und Moderbeinen.

Und Sieg, es leben alle Gerippe auf,
Die deines Meeres gieriger Schlund begrub,
Und über deinen trocknen Tiefen
Weht der Unsterblichkeit milder Athem.

Erhaben ist folgende Stelle aus einer Predigt von Reinhard:

„Ohne das Gefühl unserer Unvergänglichkeit ist nichts Edles und Großes auf Erden geschehen; es war die edle Flamme, welche in den besten Menschen aller Zeiten den Eifer zu den erhabensten Thaten entzündet hat. Mit dem Gefühle ihrer Unvergänglichkeit haben so viele Weise, so viele Lehrer des menschlichen Geschlechts, der Untersuchung und Verbreitung der Wahrheit ihre Zeit, ihre Kraft, ihr Vergnügen, ihr Leben aufgeopfert. Mit dem Gefühle ihrer Unvergänglichkeit haben so viele Helden der Tugend im Dienste der Pflicht und aus Achtung gegen das heilige Gebot derselben mit allen Schwierigkeiten gerungen, mit allen Mühseligkeiten gekämpft und allen Gefahren getrotzt. Mit dem Gefühle ihrer Unvergänglichkeit haben so viele Vertheidiger und Retter unsers Geschlechts zur Rettung ihrer Brüder alles gewagt, alles gethan, alles geduldet und ihr Blut vergossen. Betrachtet die edlen Menschen genauer; etwas Hohes und Ueberirdisches werdet ihr an allen merken; ihr werdet sie alle mit dem Vertrauen handeln sehen, daß sie mehr sind, als niedriger

Staub; die Hinsicht auf eine höhere Welt und das Gefühl, für sie bestimmt zu seyn, werdet ihr mehr oder weniger bei allen deutlich antreffen."

57.

18) Das Rührende (Sentimentale).

Rührung, in der strengsten Bedeutung, bezeichnet das gemischte Gefühl des Leidens und der Lust an dem Leiden. Wie bei dem Gefühle des Erhabenen treffen wir in dem Rührenden zwei Bestandtheile, Schmerz und Vergnügen, und zwar das letztere durch den ersten hervorgebracht. Der Gegenstand, der unser Gefühl des Schmerzes und der Wehmuth erregt, muß uns also an sich interessiren, und seine Verhältnisse dürfen nicht so traurig und niederschlagend seyn, daß nicht theils die Hoffnung der möglichen und wahrscheinlichen Verbesserung derselben uns dabei aufrichten und das Gefühl der Lust vermitteln könnte, theils die höhere sittliche Zweckmäßigkeit, sobald wir sie in der Vorstellung gegen die Zweckwidrigkeit der Ursache des Schmerzes halten, uns mit Lust erfüllen müßte.

In der Rührung ist daher die Unlust über eine Zweckwidrigkeit das erste, und die Lust über die Zweckmäßigkeit das zweite. Keine Zweckmäßigkeit liegt uns aber näher, als die moralische, deren Wahnehmung uns zugleich das höchste Gefühl der Lust zuführt. —

Der Zustand der Rührung ist daher ein solcher, wo irgend ein in physischer oder sittlicher Hinsicht leidender Ge-

genstand ein schmerzliches Gefühl in uns anregt, der Schmerz aber nicht so heftig ist, daß nicht eine Reflexion über denselben möglich, und in dieser Vorstellung der Grund eines Gefühls der Lust enthalten wäre, das sich zu dem Gefühle des Schmerzes gesellt und dasselbe mildert. — So fühlen wir z. B. Rührung bei der Rückerinnerung an eine fehlerhafte Handlung, die wir ehemals begingen. Der Schmerz, uns von dem Gebote der Sittlichkeit entfernt zu haben, ergreift uns; aber die Rückerinnerung an diese Handlung ist weder so stark, noch so niederschlagend, daß nicht die Vorstellung an die Reue, die wir darüber fühlten, und die Vergegenwärtigung der Art und Weise, wie wir den begangenen Fehler vergüteten, uns mit einem milden Gefühle der Lust erfüllen sollte. Hier gehet also in der That die Lust aus dem Schmerze hervor, und obgleich beide Gefühle gleichzeitig in dem Bewußtseyn erscheinen; so überwiegt doch das spätere Gefühl das frühere, und die Lust siegt über die Unlust. — Oder wir denken an einen verlornen Freund, an eine Geliebte, die uns theuer war. Allerdings muß ein Gefühl des Schmerzes in uns bei der Erinnerung des gehabten Verlustes entstehen; aber die Zeit hat schon manche Züge in dem Bilde verdunkelt, und ein Gefühl der Beruhigung mischt sich in das Gefühl der Wehmuth, das entweder durch die Vorstellung vermittelt wird, daß itzt der geliebte Gegenstand glücklich ist, oder auch, daß uns sein Verlust ersetzt wurde (z. B. der Verlust eines geliebten früh verstorbenen Kindes durch die trefflichen Eigenschaften eines andern reizend aufblühenden Kindes). —

Bei der Wahrnehmung des Rührenden müssen wir uns aber mehr des Gefühls der Rührung, als des Gegenstandes

bewußt werden, der die Rührung hervorbringt, weil durch die Kontemplation des Gegenstandes das angeregte Gefühl vermindert und geschwächt wird. Aus diesem Grunde läßt sich erklären, warum — besonders in zartfühlenden und feingestimmten Menschen — das Gefühl der Rührung so lange wiederhält und gleichsam nachtönt, wenn bereits der afficirende Gegenstand nicht mehr vorhanden ist. — Wir begleiten z. B. eine Leiche zu Grabe. Der Verstorbene ging uns nicht näher an; aber an seinem Grabe erfüllt uns, bei der dunkeln Vergegenwärtigung von Tod, Verwesung, Unsterblichkeit und Wiedersehen, eine Rührung, die noch lange in unserm Leben fortbebt und deren Dauer wir selbst nicht abbrechen wollen, weil wir ein Wohlgefallen an diesem Gefühle empfinden. — Die Wehmuth also über eine bereits entflohene bessere Vergangenheit (wie z. B. die Trauer in der Elegie), oder die Schwermuth, die uns bei dem Blicke in eine verdüsterte Zukunft erfüllt, sind die eigentliche Stimmung der Rührung. In dieser Stimmung mischen und vergesellschaften sich gewöhnlich alle sanftere und mildere Gefühle der Liebe, der Zärtlichkeit, der Sehnsucht, der Dankbarkeit, der Wehmuth, der Entsagung, der stillen Ergebung in sein Schicksal, der frohen Hoffnung u. s. w. (z. B. in Matthisons Kinderjahren, in den frühern Gräbern von Klopstock); aber höhere und stärkere Gefühle, die Kraft, die im Pathos herrscht, werden von dieser Stimmung ausgeschlossen. Der Ton der Rührung verhallt in einer niederern Sphäre, als der Ton des Erhabenen und Pathetischen, obgleich bei allen dreien eine Verwandtschaft des angeregten Grundtones des Gefühls statt findet. — —

Das Rührende ist nicht in allen Künsten darzustellen; aber doch in den meisten und edelsten. Die Baukunst und Gartenkunst dürften es nur schwer, und die Tanzkunst und Mimik nur sehr selten versinnlichen können; aber die Plastik und Mahlerei vermögen es; doch in einem höhern Grade die Musik, die Dichtkunst, die Beredsamkeit und die Schauspielkunst. Das Adagio in der Musik ist besonders zum Ausdrucke einer gerührten Stimmung geeignet, und jene drei redende Künste können durch Worte alle diejenigen Verhältnisse des Menschen versinnlichen, in welchen der Grund jener Mischung und Vergesellschaftung des Gefühls der Wehmuth und der Wonne enthalten ist. Die Elegie, die Idylle, das religöse Lied, die poetische Epistel, das Trauerspiel und Schauspiel sind besonders der Darstellung jenes gemischten Gefühles fähig. —

Die Theorie des Rührenden ist noch nicht erschöpft, und weder psychologisch tief begründet, noch durch die einzelnen Künste durchgeführt. — Das Beste darüber ist enthalten in Schillers Abhandl. über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, in s. kl. pros. Schriften, Th. 4, S. 84 ff. — Derselbe, über die tragische Kunst, ebendas. S. 110 ff. — Derselbe, über naive und sentimentale Dichtung, in d. klein. pros. Schriften, Th. 2, S. 1 ff. — Eberhards Handb. der Aesthetik, Th. 2, S. 335 ff.

In folgendem Gedichte von Salis — das Grab — ist der Ausdruck des Rührenden sehr gelungen:

Das Grab ist tief und stille,
Und schauderhaft sein Rand.
Es deckt mit seiner Hülle
Ein unbekanntes Land.

Das Lied der Nachtigallen
Tönt nicht in seinen Schoos.
Der Freundschaft Rosen fallen
Nur auf des Hügels Moos.

Verlaßne Bräute ringen
Umsonst die Hände wund;
Der Waisen Klagen dringen
Nicht in der Tiefe Grund.

Doch sonst an keinem Orte
Wohnt die ersehnte Ruh;
Nur durch die dunkle Pforte
Geht man der Heimath zu.

Das arme Herz hienieden
Von manchem Gram bewegt,
Erlangt den wahren Frieden
Nur, wo es nicht mehr schlägt.

58.

19) Das Pathetische.

Das Pathetische in der ästhetischen Form beruht auf derjenigen Darstellung des Affects, wo das übersinnliche Princip im Menschen mit dem sinnlichen im Kampfe ist, in diesem Kampfe den Sieg erhält, und dieser Sieg idealisirt in der Darstellung versinnlicht wird. Die bloße Darstellung des Leidens,

als Leidens, ist niemals Zweck der Kunst; denn nie ist das Leiden selbst, sondern nur der geistige Widerstand gegen das Leiden pathetisch. Gegen das Object, das ihm Leiden bereitet, kann sich der Mensch oft mit seiner Muskelkraft vertheidigen; gegen das Leiden selbst hat er keine andern Waffen, als Ideen der Vernunft. Diese müssen also in der Darstellung versinnlicht, oder durch sie erweckt werden, wo Pathos statt finden soll; denn bei allem Pathos muß der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessirt seyn. Fehlt es der pathetischen Darstellung an einem Ausdrucke der leidenden Natur; so ist sie ohne ästhetische Kraft, und unser Herz bleibt kalt. Fehlt es ihr an einem Ausdrucke der moralischen Wirksamkeit; so kann sie, bei aller sinnlichen Kraft, nie pathetisch seyn, und wird unausbleiblich unsere Empfindung empören. Aus aller Freiheit des Gemüths muß immer der leidende Mensch, aus allem Leiden der Menschheit muß immer der selbstständige, oder ein der Selbstständigkeit fähiger Geist hervorscheinen. In der ästhetischen Darstellung des Pathos muß aber die Phantasie auf die Kraft des Willens, die in Thätigkeit gesetzt worden ist, hingewiesen werden; denn nur die Betrachtung dieser Kraft kann Wohlgefallen erregen, weil die Phantasie dieses Wohlgefallen dadurch unterhält, daß keine sinnliche Empfindung, wie mächtig sie auch sey, die Freiheit des Gemüths zu unterdrücken vermöge.*) —

*) Vergl. Schiller, über das Pathetische, in s. kl. pros. Schriften, Th. 3, S. 310 ff.

Nicht alle Künste sind fähig, Pathos auszudrücken. Durch die Baukunst, Gartenkunst und Tanzkunst ist keine Versinnlichung des Pathetischen möglich; wohl aber vermögen es Mahlerei und Plastik, und zwar in einem hohen Grade. Eben so kann die Poesie, besonders die epische und tragische, die Beredsamkeit, die Mimik und die Musik das Pathetische mit großem Erfolge darstellen.

Ausdruck des Pathos ist in Ramlers Arie aus dem Tode Jesu:

So stehet ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstrahlen;
So steht der Held aus Kanaan.
Der Tod mag auf den Blitzen eilen,
Er mag aus hohlen Fluthen heulen,
Er mag der Erde Rand zersplittern;
Der Weise sieht ihn heiter an.

Pathetisch ist die Erscheinung des Leviathans in Klinger's Giafar der Barmecide. — Giafar in Fesseln wird von jenem durch die ganze Macht kalten Spottes über sein Schicksal (Th. 2, S. 525) erschüttert. Leviathan ruft ihm zu:

„Erkenne mich, Barmecide. Ich bin das böse Princip, der Teufel, dessen Spiel du warst, der dich, da er dich nicht durchs Laster stürzen konnte, durch den Wahnsinn übertriebener Tugend stürzte. Hier stehe ich, genieße meines Sieges, über dich und dein ganzes Haus. Löse nun diesen Knoten auf — vergleiche mein Daseyn, meine Erscheinung, mit deiner Freiheit!“

Während dieser Worte überzog der Grimm der Hölle sein Angesicht. Wuth, Hohn, Haß, bitterer Mißmuth über das Mißlingen seiner Absicht, verfinsterten, verzerrten seine Züge. Seine Lippen schwollen auf; dick rollten sich die Falten über seine Stirne und drangen über der Nase hervor. Seine Augenbraunen senkten sich herunter; unter ihnen schoß wildes, glühendes Feuer hervor. Sein Athem fuhr kalt und sausend aus seinen weit geöffneten Nasenlöchern. — Die Worte des Drohenden, seine plötzliche, schreckliche Verwandlung, zerrütteten auf einen Augenblick die Sinne Giafars. Er sank an dem Rumpfe der Säule zurück. Schon triumphirte Leviathan, schon hoffte er ihn gänzlich zu zerknirschen, und ihn zum Wahnwitz, zur Verzweiflung zu treiben. Nochmals rief er ihm zu: Kannst du diesen Knoten lösen?

Giafar faßte seine Kraft zusammen, richtete sich auf an dem Rumpfe der Säule, sah in Leviathans fürchterliches Angesicht und antwortete mit fester Stimme: der Knoten ist gelöset, denn ich habe dich besiegt. Hier stehe ich vor dem Versucher zum Bösen, der meinen Verstand durch die schrecklichsten Vorspiegelungen, durch die giftigsten Erläuterungen über mein Leben zu verwirren sucht! Um mich her sehe ich die Leichen meiner Geliebten und ahne die Vernichtung meines ganzen edlen Geschlechts. In dieser Qual, dieser Finsterniß, diesem Zweifel erwarte ich den Tod des Verbrechers — und was ist es nun, das mir eine lichte, leuchtende Flamme vorhält in diesem schrecklichen Dunkel? Was ist es, das mich über diesen gefährlichen Geist erhebt? Die Reinheit meines Willens ist es, das Gefühl, nach dem Gesetze der Vernunft gehandelt zu haben. Die Ueberzeugung, daß ein Wesen nicht vergehen kann, das durch den Verstand gewirkt hat. Die Ueberzeugung ist es, die höchste Vollendung meiner Kraft erreicht zu haben, durch das Streben nach ihr, den uneigennützigen Gebrauch meiner Freiheit, durch den Segen der Men-

Menschen, der mich aus diesem Leben begleitet, des Lichts würdig zu seyn, dessen mein Geist bedarf, die peinliche Finsterniß zu zerstreuen, welche du um mich gezogen hast, die ich hier nicht ganz zerstreuen kann. Dies ist es, was mich zum Sieger über dich und alle Schrecken macht."

59.

20) Das Romantische.

So gewöhnlich auch die Bezeichnung gewisser Gegenstände der Natur und der Kunst mit dem Ausdrucke: romantisch, ist; so fehlt es doch noch an einer bestimmten theoretischen Entwickelung des Romantischen. — Wir nennen eine Gegend romantisch, deren Gegenstände, mannigfaltig und groß, in einer milden, lieblichen Beleuchtung vor uns erscheinen. Wir nennen den Fluß, wie er sich zwischen Felsen hervordrängt und der Vollmond sich in ihm spiegelt, romantisch. Wir bezeichnen den Regenbogen, wie er von dem blühenden Felsen aufzusteigen, eine reizende Gegend gleichsam zu umschließen und sich in den fernen noch nebelvollen Wolken zu verlieren scheint, mit dem Ausdrucke romantisch. In der Stille der Nacht ist für uns ein in der Ferne aufgehender Lichtglanz, ein dumpfes Geläute, der verhallende Ton einer Flöte, eines Hornes, der sich im Echo vervielfältigt, romantisch.

In einem andern Sinne tragen wir dieses Wort auf Gegenstände der Kunst über. Ein großes inniges Gefühl, das sittliche oder religiöse Schwärmerei — aber nicht in ihrer Verirrung, sondern gleichsam auf der Scheidelinie

des Schicklichen und Erlaubten — athmet; eine ungewöhnliche Kraft des Muthes oder der Liebe nennen wir in der ästhetischen Darstellung romantisch, sobald dieses Gefühl in seiner Aeußerung mild und lieblich erscheint. Die Sphäre des Romantischen schließt also allerdings das Ungewöhnliche, das Große, selbst das Abenteuerliche und Wunderbare in sich ein, aber die Darstellung desselben muß unser Gefühl nicht erschüttern, sondern sanft ansprechen und bewegen; der Gegenstand darf nicht in einer unerreichbaren Glorie, sondern er muß in einem milden, uns nicht blendenden, wohl aber uns sanft erquickenden, Lichte vor uns erscheinen. In dieser Mischung des Ungewöhnlichen und Großen mit dem Lieblichen und Milden scheint sich der Charakter des Romantischen auszusprechen. Das Romantische ist also überhaupt in der Natur, wie in der Kunst, das mit Lieblichkeit gemischte Große*), und in der Kunst insonderheit das Große des modernen Ideals, durch Lieblichkeit gemildert.

Das Romantische ist besonders in der Dichtkunst einheimisch, und hier zunächst in der epischen und dra-

---

*) Bei Sulzer fehlt der Artikel des Romantischen ganz. In Heydenreichs ästhet. Wörterbuche ist er von Levesque, und unbedeutend. In Jean Pauls Vorschule der Aesthetik, Th. 1, S. 109 ff. schwebt die Exposition in einem Helldunkel, das auf keinen bestimmten Begriff zurückgeführt werden kann. Das beste Theoretische über das Romantische enthält Eberhards Aesthetik, Th. 2, S. 414 ff.

matischen, und in der Matthison'schen Landschaftsmahlerei. — Mild weht es in den spanischen Romanzen, und mehrere teutsche Romanzen- und Balladendichter haben den Ton des Romantischen wahr getroffen, z. B. Bürger in der Leonore. — Romantisch sind viele Züge im Oberon. — Der romantischen Darstellung ist besonders die christliche und die orientalische Mythologie fähig; am meisten aber herrscht dieser Charakter in Shakesspeare, in Schillers Jungfrau von Orleans — vielleicht die gelungenste Ausführung eines völlig romantischen Charakters — und im Wallenstein nach einzelnen Parthieen. Thekla's Liebe ist romantisch; eben so ihr persönliches Verschwinden; nicht minder astrologische Zug in Wallensteins eignem Wesen. Tasso's Jerusalem enthält viele romantische Schilderungen. — Herders Paramythieen, Blätter der Vorzeit und Legenden gehören hieher. — Dem Romantischen in der Natur nähern sich besonders die trefflichen Naturgemählde Matthisons, den man, in Hinsicht der lyrischen Dichtkunst, den Meister romantischer Darstellungen nennen kann (z. B. Genfersee, Kinderjahre, Elegie in den Ruinen eines Bergschlosses geschrieben, Abendgemählde, Kloster 2c.).

60.

21) Das Bildliche (Figuren und Tropen).

Das **Bildliche** der Darstellung steht dem **eigentlichen** Ausdrucke eines Gegenstandes entgegen, und beruht auf dem ästhetischen Bedürfnisse, ein Object entweder unter **versinnlichenden Eigenschaften und Merkmalen darzustellen**, oder dasselbe **ganz mit dessen Bilde** in **der Darstellung zu vertauschen**. Ohne eine lebhafte Phantasie und eine höhere Bewegung des Gefühlsvermögens giebt es keinen bildlichen Ausdruck; denn die Bilder stehen nicht mit der ruhigen Kontemplation des Verstandes, sondern mit der Wirksamkeit der Phantasie in Beziehung auf gewisse Gegenstände der äußern und innern Anschauung in Verbindung. Sobald die Phantasie mit **productiver** (genialischer) Kraft wirkt, wird die **bildliche** Darstellung sich durch Neuheit, Anmuth und Reiz charakterisiren; aber nur die **disciplinirte** Phantasie kann sich, bei der Erfindung ihrer Bilder, vor den Verirrungen ins Unnatürliche, Erkünstelte, Affectirte und Pretiöse bewahren, denn **Leichtigkeit** und **Natürlichkeit** sind wesentliche Bedingungen des bildlichen Ausdrucks.

Höhere Versinnlichung, lebendigere Darstellung des Gegenstandes und **tieferer Eindruck desselben aufs Gefühlsvermögen des Anschauenden** sind die Hauptzwecke, die durch die bildliche Darstellung erreicht werden sollen, und **Aehnlichkeit des Gegenstandes mit dem Bilde**, ist die Hauptbedingung, unter welcher das Bildliche ästhetisch wirken kann. Der bildliche Ausdruck entsteht aber nicht in allen Fällen aus einem und demselben

Interesse *). Bald beruht er auf einem Interesse des Vorstellungsvermögens; bald auf einem Interesse des Begehrungsvermögens; bald auf einem Interesse des Geschmackes. Sollen Begriffe und Wahrheiten bildlich dargestellt werden; so muß man die Seiten und Merkmale derselben, auf welche hauptsächlich die Aufmerksamkeit gerichtet werden soll, desto stärker herausheben, über allgemeine, abstracte Sätze Anschaulichkeit verbreiten, und die Vergleichung der ähnlichen Gegenstände für Phantasie und Verstand erleichtern. Aus dieser Quelle entspringen die sinnbildlichen Darstellungen, Parabeln, Fabeln und mehrere rhetorische Figuren. — Oft sollen aber auch Gefühle und Leidenschaften (Liebe, Haß, Bewunderung ꝛc.) durch den bildlichen Ausdruck bezeichnet, und ähnliche Gemüthsbewegungen vermittelst desselben bei Andern angeregt werden (z. B. in der politischen Rede). Das wahre Kunstgenie bedient sich der bildlichen Darstellung aus vereinigtem Interesse des Gefühlsvermögens, des Geschmacks und des Begehrungsvermögens; dies ist der Grund der Bildersprache der Dichter und des höhern sinnlichen Lebens in der feierlichen Rede, so wie der Allegorie in allen schönen Künsten, die der allegorischen Darstellung fähig sind. Oft ist die bildliche Einbildung des Dichters blos Schmuck, und also zufällig in Hinsicht auf den dargestellten Stoff, aber nothwendig wegen der hohen Bewegung und Erschütterung des Gefühls, die sich in dem dichterischen Producte ausspricht, und bei

---

*) Heydenreich im kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 148f.

welcher der Gegenstand nicht anders, als unter einer hohen und bilderreichen Versinnlichung erscheinen kann. —

Da Aehnlichkeit des Bildes mit dem durch dasselbe bezeichneten Gegenstande, und Angemessenheit der im bildlichen Ausdrucke dem Gegenstande beigelegten Merkmale mit dessen wesentlichen Eigenschaften die Hauptwirkung der bildlichen Darstellung begründen muß; so muß auch jedes aufgenommene Bild nicht nur dem dargestellten Gegenstande völlig entsprechend seyn, sondern auch in die Sphäre der Darstellung passen, innerhalb welcher der Gegenstand erscheint. Diese Uebereinstimmung muß aber unmittelbar in der Anschauung des Gegenstandes einleuchten und von der Phantasie aufgefaßt und behalten werden können, weil nur unter dieser Bedingung das Bild von dem Gegenstande ein Gefühl des Wohlgefallens in uns anregen kann. Die Illusion wird nämlich sogleich vernichtet, wenn es erst eines längern Nachdenkens über die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Gegenstande, oder über den im Bilde gemeinten Gegenstand bedarf, um denselben fassen zu können. Eben so darf das Bild keine Wirkung erregen, welche derjenigen widerstritte, die man beabsichtigt, und kein Gefühl veranlassen, das mit dem durch das Ganze der ästhetischen Darstellung angeregten Hauptgefühle nicht vereinigt werden könnte. —

Der bildliche Ausdruck in den Künsten, und in der Sprache überhaupt, von welcher die bildliche Darstellung in der Poesie und Rhetorik zunächst abhängt, stammt aus den Zeiten der Kindheit des menschlichen Geistes. So wie bei der Entwickelung des Individuums die

Phantasie früher thätig ist, als der Verstand; so war es auch in der geistigen Thätigkeit des menschlichen Geschlechts überhaupt. Als nun späterhin der abstrahirende Verstand seine ihm eigenthümliche Sphäre anbaute, und für die Bezeichnung abstracter und über den Kreis der sinnlichen Wahrnehmung hinausliegender Gegenstände in der sinnlichen Sprache noch keine Ausdrücke vorfand; so nahm man das Wort, welches bisher das Sinnliche unmittelbar bezeichnete, für die Darstellung des Nichtsinnlichen mittelbar, d. i. figürlich; man bekleidete das Abstracte des Begriffes im Worte mit einer sinnlichen Hülle, so wie schon in der Darstellung selbst, als Symbol der Vorstellung, der Grundcharakter des Figürlichen liegt. War nun diese figürliche Bezeichnung des Nichtsinnlichen einmal in der Sprache vorhanden; so erhielt sie sich auch in der Periode der höhern Sprachbildung, wo für die Bezeichnung des Abstracten bereits eigenthümliche Worte (z. B. Weisheit, Tugend, Gerechtigkeit) ausgeprägt waren. Was also früherhin die Armuth der Sprache beurkundete, — die Nothwendigkeit, das Abstracte sinnlich zu bezeichnen, — das diente itzt zu ihrem Reichthume. So bildete sich in der Sprache, in dem Zeitalter ihrer höhern Reife, eine zweifach verschiedene Bezeichnung des Nichtsinnlichen, eine eigenthümliche und eine figürliche. Die erste ist die Sprache des Verstandes, die zweite die Sprache der Phantasie und des Gefühls

Dieser letztern in sich zu einem Ganzen vollendeten Bildersprache bedient sich besonders der Dichter und der Redner, weil die erste Bedingung der Schönheit, die freieste Versinnlichung des Gegenstandes, sehr oft von

dem zweckmäßigen Gebrauche der Figuren und der Tropen abhängt. Nur gehören drei Regeln hieher:

1) Alle bildliche Ausdrücke (alle Figuren und Tropen) müssen von der productiven Kraft des Redners und Dichters in dem Augenblicke der hohen Bewegung und Begeisterung von selbst gefunden, sie dürfen nicht gesucht und absichtlich herbeigezogen werden.

2) Man darf nicht jede einzelne rhetorische Figur in ihrer armseligen Isolirtheit analysiren, und in ihr die Schönheit der Darstellung finden wollen (wie dies nicht selten bei dem Vortrage der Rhetorik in gelehrten Schulen geschieht); sondern man muß sämmtliche bildliche Ausdrücke, d. i. das ganze Gebiet der Figuren und Tropen, als ein abgeschlossenes und in sich zusammenhängendes und vollendetes Ganze, als eine in sich bestehende Sphäre für die Darstellungen der Phantasie, und zwar neben der Sphäre der reinen Verstandesdarstellung (der Sprache der Prosa) denken, um das freie Leben, welches durch den Zusammenhang aller einzelnen bildlichen Ausdrücke in einer ganzen Kunstform (in einem Gedichte, oder in einer Rede) herrscht, als Totalität aufzufassen, und nicht durch die Zergliederung und Erörterung der einzelnen Figuren zu trennen.

3) Man darf die sogenannten Figuren und Tropen — den bildlichen Ausdruck überhaupt — nicht blos auf

die Rhetorik beschränken; denn da der bildliche Ausdruck von der Phantasie abhängt und ein Wiederschein ihrer Thätigkeit ist, so gehört er auch in jede Form, an deren Producirung die Phantasie Antheil nimmt. Es ist dieselbe Thätigkeit der Phantasie, die in der Mahlerei und Plastik die Allegorie vollendet, und die in der Poesie durch prägnante Bilder, und in der Rhetorik durch die Glut der höhern rednerischen Begeisterung wirkt; nur daß die Phantasie, in wiefern sie in den beiden letzten Künsten wirkt, sich der Sprache bedienen muß, um ihre Bilder darzustellen, und dadurch den bezeichneten Gegenstand stärker zu versinnlichen. — Die bildliche Darstellung ist also wenigstens — was den Ausdruck derselben durch die Sprache betrifft — in der Poesie und Rhetorik gleich einheimisch, nur daß ihr Gebrauch in den einzelnen Formen beider Künste abhängt von der genauen Grenzbestimmung zwischen dem Dichter und Redner (welche in dem zweiten Theile der Aesthetik aufgestellt wird).

Durch den bildlichen Ausdruck wird also in der Darstellung die dargestellte Vorstellung unter einem veränderten, und zwar unter einem höher versinnlichten Verhältnisse, das blos mechanische (grammatisch und logisch nach den Gesetzen der Korrectheit zusammengefügte) Leben der dargestellten Begriffe als ein organisches, und die Nothwendigkeit in der Verbindung der Begriffe als ein Spiel der Freiheit, und mithin als Schönheit, erscheinen. In einer reichen und ausgebildeten Sprache, wo beide Sphären der Darstellung, die eigent-

liche und uneigentliche, neben einander zur Vollendung ausgebildet sind, kann jede Figur, und jedes Ganze von Figuren in deutliche Begriffe (in Prosa) aufgelöset werden, doch jedesmal mit Verlust des darin enthaltenen Bildes und der dadurch bewirkten höhern Versinnlichung. Denn der Gedanke selbst bleibt, im figürlichen Ausdrucke, derselbe; nur das Medium wechselt, das ihn darstellt, und seine stylistische Umgebung wird verändert. Dies kann aber auf zweifache Weise geschehen, wodurch der Unterschied zwischen Figuren und Tropen genau bestimmt wird:

1) entweder der Subjectsbegriff bleibt in der Darstellung unverändert und in eigentlicher Bedeutung stehen, und blos der Prädicatsbegriff wird unter einem versinnlichten Verhältnisse zum Subjectsbegriff dargestellt; dann heißt diese Modifikation: Figur;

2) oder der Subjectsbegriff selbst erscheint in der Darstellung unter einer uneigentlichen, bildlichen Bezeichnung, und dadurch verändert sich die ganze Sphäre der Darstellung und wird bildlich, weil nothwendig mit dem bildlichen Ausdrucke des Subjects auch die ganze Umgebung desselben bildlich erscheinen muß. Diese Modifikation geschieht durch die Tropen.

(So enthält z. B. der Begriff: der blühende Jüngling, eine Figur, weil nur das Epitheton: blühend, ein figürlicher Ausdruck ist. — In dem Begriffe: der Lenz des Lebens, liegt aber ein Trope, weil der Subjectsbegriff selbst bildlich ist.)

61.

Figuren.

Durch die Figuren wird entweder dem Subjectsbegriffe in der Darstellung ein versinnlichendes Prädicat beigelegt; oder es wird die ganze stylistische Umgebung durch die höhere Versinnlichung verändert, doch so, daß der Subjectsbegriff selbst in eigentlicher Bedeutung stehen bleibt.

A. Durch folgende Figuren wird dem Subjectsbegriffe in der Darstellung ein versinnlichendes Prädicat beigelegt:

1) Das Epitheton erhöhet durch das Prädicat den Subjectsbegriff in der Darstellung. (So sagt Schiller im Fiesko: Unser Leben rinnt melodisch, wie die flötende Quelle zum Schöpfer.) — Das nothwendige Beiwort (z. B. der ehrliche Diener) gehört wesentlich zur Bezeichnung des Subjectsbegriffes; das Epitheton aber, als Beiwort, erhöht und steigert den Begriff in der Versinnlichung.

2) Die Emphasis verstärkt durch das Prädicat den Subjectsbegriff in der Darstellung. (So sagt Matthison:

Der Frühlingslandschaft zitternd Bildniß schwebt
Hell in des Stromes Blau.)

3) Die Exergasie erweitert den Subjectsbegriff durch synonymische Wörter, die mit ihm parallelisirt werden.

(So sagt Kosegarten in der Hymne an die Tugend, von der Tugend:

Siehe, du bist der Saiten der Seele lauterste Stimmung,
Ihr harmonischer Einklang in das Tönen der Schöpfung rc.)

4) Die Congruenz verähnlicht das Subject in der Darstellung mit Naturgegenständen, und heißt Harmonie, sobald man den Gegenstand in der stylistischen Verbindung durch Wörter darstellt, welche der sinnlichen Wahrnehmung desselben entsprechen. (So sagt Kosegarten im Gewitterabend:

Doch schwüler wird die Luft. Die Kreaturen ächzen,
Die matte Schöpfung stöhnt. Die welken Fluren lechzen,
Allvater winkt, und schnell klimmt schwarze Wetternacht
Herauf aus Süd' und West. Des Sturmes Kraft erwacht.
Es blitzt. Der Donner grollt. Das Bodenfeste zittert.
Das wilde Weltmeer tobt. Der Eichwald dampft und splittert.)

B. Durch folgende Figuren wird die stylistische Umgebung um den in eigentlicher Bedeutung stehen bleibenden Subjectsbegriff verändert. 1) Durch die Frage, vermittelst deren Redner und Dichter die Aufmerksamkeit erhöhen, und Theilnahme, bisweilen selbst Verwunderung erregen wollen; 2) durch die Anrede an gewisse Individuen; 3) durch den Ausruf (Exclamation), wo man ein angenehmes oder schmerzhaftes Gefühl in Worten ausdrückt (z. B. Posa im Dom Karlos:

O Gott, das Leben ist doch schön!).

4) die Anspielung (Allusion), wo man einen Gegenstand oder Begriff, durch die Vergleichung mit einem ähnlichen und bereits bekannten, in der Versinnlichung verstärken will (z. B. nicht jeder Held ist ein Alexander); 5) das Beispiel, wo man den dargestellten Begriff durch einen ähnlichen erläutert und anschaulich macht; 6) das Gleichniß, wo das Subject der Darstellung durch seine Vergleichung mit einem andern ihm ähnlichen, stärker versinnlicht wird; 7) die Parallele, wo man die Vergleichung zwischen zweien und mehrern Subjecten (z. B. zwischen Marc-Aurel und Friedrich 2.), nach den einzelnen Eigenschaften und Verhältnissen derselben durchführt, um die Aehnlichkeit oder Verschiedenheit zwischen denselben aufzufinden. Die Parallele unterscheidet sich dadurch von dem Gleichnisse, daß in dem letztern nur Ein Punct der Vergleichung versinnlicht dargestellt, in der erstern aber die Aehnlichkeit oder Verschiedenheit völlig durchgeführt wird; 8) das Antitheton (Kontrast), wo man zwei Gegenstände vergleicht, die nur in einigen Merkmalen sich ähnlich sind, in den andern aber kontrastiren; 9) die Antithese (Gegensatz), wo die mit einander verglichenen Begriffe und Gegenstände wirklich entgegengesetzt sind (der kriechendstolze Mensch — der zahme Tiger). Sie heißt Paranomasie, wenn verschiedenartige Begriffe mit denselben Worten ausgedrückt werden (z. B. der Friede des Thales nährte den Frieden in seinem Innern). 10) Die Wiederhohlung. Sie heißt a) Epizeuxis, wenn man dasselbe Wort der Verstärkung wegen wiederholt (z. B. Auferstehn, ja auferstehn wirst du ꝛc.). Sie heißt b) Anaphora, wenn mehrere auf einander folgende Sätze mit einem und demselben Worte anfangen (z. B. Kosegarten sagt:

Und was wegwelkt aus den Erdenthalen,
Schwindet darum nicht aus Gottes Welt,
Nicht des Morgenroths verstrahlte Strahlen,
Nicht die Blume, die zu Staub zerfällt,
Nicht die Asche ausgebrannter Sonnen,
Nicht die Düfte, die der Ros' entwehn,
Nicht das Fädchen, das, vom Wurm gesponnen,
In der Luft verflattert, mag vergehn.)

Sie heißt c) Epiphora, wenn sich mehrere Sätze auf eine und dieselbe Art endigen (z. B. in Ramlers Tod Jesu:

Er ist nicht mehr!
So sage
Ein Tag dem andern Tage:
Er ist nicht mehr!
Der Ewigkeiten Nachhall klage:
Er ist nicht mehr!)

11) Die Inversion, wo man die gewöhnliche Folge der Wörter verändert, um die Aufmerksamkeit auf einen besonders hervorgehobenen Begriff oder Gegenstand zu leiten, doch so, daß der Sinn dadurch nicht verändert wird (z. B. Kosegarten:

Errungen, früh errungen hat er seine Palme,
Der treue Streiter — — —).

So stark auch bei dem Redner die Kraft der zur rechten Zeit gebrauchten Inversion ist; so darf sie doch nie ohne Grund und nicht zu häufig gebraucht werden; auch muß durch sie der Sprache nicht Gewalt geschehen und keine Dunkelheit in den stylistischen Zusammenhang kommen.

12) Die Description zeigt sich bei Dichtern und Rednern gewöhnlich in einer mahlerischen Schilderung des Gegenstandes. 13) Die Ellipse, wenn man, in der Heftigkeit des Gefühls oder der Leidenschaft, ein Wort, oder mehrere aus dem Zusammenhange der Rede hinwegläßt, die man aber leicht in Gedanken ergänzen kann. Sie heißt Interruptio, wenn man, wegen der Stärke des Affects, nicht fortsprechen kann, und Aposiopesis, wenn man den Faden der gewählten Wortfolge ganz fallen läßt, ohne den Sinn zu vollenden, und einen andern Gedanken auffaßt (z. B. in dem theatralischen Monologe — Karl Moor in den Räubern, — Philipp Brook in den Mündeln). 14) Das Asyndeton, wo man, wegen der Stärke des Gefühls, blos die in kurzen Sätzen bestehenden Hauptbegriffe, mit Uebergehung der zwischen sie gehörenden Conjunctionen aufführt (z. B. in Klopstocks Messias:

— Er ruft mit lechzender Zunge: mich dürstet!
Ruft's, trank, dürstete, bebte, ward bleicher, blutete, rufte ꝛc).

15) Das Polysyndeton, wo man die Conjunctionen häuft, um gleichsam den raschen Gang der Vorstellungen und Gefühle zu hemmen (z. B. aus dem Messias, wo der Messias sagt:

Und, o wie bebt mir mein Herz von süßen wallenden Freuden,
Daß ich so lange schon Mensch bin, daß schon so viele Gerechte
Sich mir sammeln, und nun bald alle Geschlechter der Menschen
Mir sich heiligen werden!).

16) Die Epanorthosis (Correctio), wenn man das, was man gesagt hat, selbst näher bestimmt und durch die Verstärkung des Begriffes verbessert (z. B. ganz Teutschland -- doch, was sage ich — Europa war auf die Folgen des Tages bei Austerlitz gerichtet). 17) Die Präoccupatio (Prolepsis), wenn man gegen seine eignen Behauptungen Zweifel aufstellt, und diese beantwortet, durch diese Zweifel und Einwürfe aber die Darstellung stärker versinnlicht. 18) Die Concessio, wenn man etwas zugesteht, davon aber unvermerkt zu einer andern Vorstellung übergeht. (So sagt z. B. Schiller:

> Die Welt, wie ich sie hier mahle, ist zwar vielleicht nirgends, als in meinem Verstande wirklich; aber gewiß, wenn die Wirklichkeit auch meinem Traume nicht einmal ähnelt, wird mich die Wirklichkeit um so entzückender, um so majestätischer überraschen.)

19) Die Präteritio, wenn man durch einen unvorbereiteten Uebergang eine andere Vorstellung an die vorhergehende anknüpft. (So sagt z. B. Fichte:

> Keiner, der nur das Gepräge der Vernunft, sey es auch noch so roh ausgedrückt, auf seinem Gesichte trägt, ist vergebens für mich da. Aber ich kenne dich nicht; noch kennst du mich nicht. O so gewiß wir den gemeinschaftlichen Ruf haben, gut zu seyn, und immer besser zu werden, so gewiß wird eine Zeit kommen rc.)

20) Die Cumulatio (Amplificatio), wenn man einen Gegenstand oder Begriff durch die Erweiterung seiner Merkmale stärker versinnlicht. Sie heißt Distributio (Individualisirung), wenn man durch die Angabe der ein-

zelnen Merkmale eines Begriffes das Ganze gleichsam in seine Theile auflöset. (z. B. in Kosegartens Hymne auf die Tugend:

Tugend, Himmelgebohrne, der Gottheit köstlichste Gabe,
Sehnsucht ewiger Geister, dem Helden Schlachtruf, dem Jüngling
Weckerin mächtiger Thaten, des Weisen theuer errungene
Höchste Schöne. —)

21) Die Gradation (Klimax und Antiklimax), wo man entweder aufwärts oder abwärts die Begriffe steigert. (So z. B. in Matthisons Genfersee:

Schön ists, von Aetna's Höhn des Meeres Plan,
Voll grüner Eiland, und die Fabelauen
Siciliens und Stromboli's Vulkan
Beglänzt von Phöbus erstem Stral zu schauen;

Doch schöner, wenn der Sommertag sich neigt,
Den Zaubersee, hoch von der Dole Rücken,
Wie Luna's Silberhörner sanft gebeugt,
Umragt von Riesengipfeln, zu erblicken.)

22) Die Hyperbel, wo man in der Stärke des Gefühls und der Leidenschaft, einen Gegenstand entweder größer, oder kleiner darstellt, als er wirklich ist. (z. B. ins Größere zeichnet Ferdinand in Schillers Kabale und Liebe:

Das Lächeln meiner Luise ist Stoff für Jahrtausende, und der Traum des Lebens ist aus, bis ich diese Thräne ergründe.)

Stellt man einen Gegenstand aus Bescheidenheit kleiner dar, als er wirklich ist; so heißt die Figur Litotis. (z. B. Luise in Kabale und Liebe:

Dies Blümchen Jugend — wäre es ein Veilchen und er träte darauf, und es dürfte bescheiden unter ihm sterben. Damit gnügte mir Vater. Wenn die Mücke in ihren Strahlen sich sonnet; kann sie das strafen, die stolze, majestätische Sonne?)

23) Die Ironie, wo man, zur Versinnlichung der Unvollkommenheiten und Thorheiten der Menschen, das entgegengesetzte Verhältniß von dem aufstellt, das man eigentlich meint. — Dazu gehören: a) Mimesis, wenn man die Worte eines andern spöttisch wiederholt; b) Diasyrmus, wenn man Lebende verspottet; c) Sarkasmus, wenn man Sterbende und Todte verspottet. (z. B. Schweizer zu Franz Moor in den Räubern: „Todt, — erlogen sag' ich — gebt Acht, wie hurtig er auf die Beine springt. — Heh du! es giebt einen Vater zu ermorden!")

Zu dieser Gattung Figuren gehören auch der Wunsch, die Betheurung (die Beschwörung) und die Verwünschung.

62.

Tropen.

Die Veränderung des eigentlichen Subjectsbegriffes in einen uneigentlichen, als das unterscheidende Merkmal der Tropen von den Figuren, muß jedesmal so beschaffen seyn, daß Witz und Scharfsinn unter der Hülle der uneigentlichen Bezeichnung die eigentliche erkennen können. Unter dieser Bedingung dienen die Tropen zu einer noch höhern und stärkern Versinnlichung, als die Figuren,

und wirken nachdrücklich auf Phantasie und Gefühl. Durch die Tropen wird

a) entweder die eigentliche Bezeichnung des Subjectsbegriffes mit einer uneigentlichen in der Sphäre der Darstellung vertauscht (Metonymie, Synekdoche, Metapher, Periphrasis, Personifikation, Sermonikation);

b) oder es wird durch die Verwandlung der eigentlichen Bezeichnung des Subjectsbegriffes in eine uneigentliche zugleich die ganze stylistische Umgebung um den Subjectsbegriff verändert (in der Allegorie und Vision).

A. Statt der eigentlichen Bezeichnung des Subjectsbegriffes tritt in folgenden Tropen die uneigentliche ein:

1) in der Metonymie (Namens[-Wort-]Verwechslung), wenn man verwandte und ähnliche Subjectsbegriffe wechselseitig gebraucht. Dies geschieht:

a) wenn man die Wirkung statt der Ursache setzt (So nennt Posa im Karlos blos die Wirkungen der Inquisition in den Niederlanden: — Da stieß ich auf verbrannte menschliche Gebeine —); b) wenn man die Ursache statt der Wirkung setzt; c) wenn man das Vorhergehende statt des Nachfolgenden setzt; d) wenn man das Nachfolgende statt des Vorhergehenden setzt (in diesen beiden Fällen heißt die Metonymie: Metalepsis); e) wenn man die Eigenschaften des Subjects statt

des Subjects selbst setzt (z. B. die weinende Unschuld); f) wenn man die Zeichen an die Stelle der bezeichneten Sache setzt (z. B. der Blitz vom Vatikan); g) wenn man den Ort statt der darin befindlichen Gegenstände setzt (z. B. ganz Paris zitterte vor dem Wohlfahrtsausschusse); h) wenn man die Gegenstände statt des Ortes setzt (z. B. ich schritt über aufgethürmte Leichname); i) wenn man die Zeit statt der Begebenheiten setzt (z. B. das Zeitalter der Aufklärung); k) wenn man die Wirkungen eines Gegenstandes demselben im Prädicate unmittelbar beilegt (z. B. die schwatzhafte Zunge). — Unter allen Tropen ist die Metonymie von der schwächsten Wirkung.

2) in der Synekdoche, wenn man Begriffe an die Stelle der andern setzt, die entweder als Theile in einem andern Begriffe enthalten sind, oder die sich gegenseitig wie Gattung und Art verhalten. In der Synekdoche werden also die Theile, das Ganze, Geschlecht, Gattung und Individuum verwechselt. Diese Verwechslung tritt ein:

a) wenn man das Ganze statt der Theile, b) den Theil statt des Ganzen, c) das Genus statt der Species, d) die Species statt des Genus, e) die Species statt des Individuums, f) das Individuum statt der Species setzt (in diesen beiden Fällen heißt die Synekdoche Antonomasie); g) die einzelne Zahl statt der Mehrheit (z. B. der Krieger kehret heim); h) die bestimmte Zahl (numerus rotundus) statt der unbestimmten (z. B. der Jubel von Tausenden erfüllte die Luft).

3) in der Metapher, welche das dargestellte Subject in das Verhältniß der Aehnlichkeit zu einem andern setzt, das in der Darstellung mit demselben verbunden wird, und also Bild und Gegenbild neben einander enthält, so daß die Prädicate des Gegenbildes an die Stelle der Prädicate des dargestellten Subjects treten (z. B. das glühendste Feuer der Rede; das Auge ist des Leibes Licht). Von der Vergleichung unterscheidet sich die Metapher durch die Kürze der Darstellung und durch die Energie des Ausdrucks. Sie ist eigentlich eine abgekürzte Allegorie.

4) in der Periphrasis, in der man einen Gegenstand, ohne ihn bei seinem eigentlichen Namen zu nennen, nach seinen Eigenschaften und Wirkungen darstellt. Sie ist wesentlich von der Paraphrase (einer der Deutlichkeit wegen gemachten Umschreibung eines Begriffes) verschieden. *) (So schildert Matthison das Elysium, ohne es in der Darstellung zu nennen:

Hain, der von der Götter Frieden,
Wie vom Thau die Rose, träuft;
Wo die Frucht der Hesperiden
Zwischen Silberblüthen reift;
Den ein rosenfarbner Aether
Ewig unbewölkt umfleußt,
Der den Klageton verschmähter
Zärtlichkeit verstummen heißt).

---

*) Die Periphrasis wirkt blos als Figur und nicht als Trope, wenn sie Euphemismus heißt, wo man an die Stelle eines matten und gemeinen Wortes, ein lebhafteres und verschönerndes setzt.

5) in der Personifikation (Prosopopöie — Personendichtung), wenn man leblosen Gegenständen Eigenschaften von belebten und vernünftigen Wesen beilegt, oder sie selbst als wirkend darstellt und anredet. (So führt Voß die Natur als wirkend auf:

Natur, wie schön in jedem Kleide!
Auch noch im Sterbekleid wie schön!
Sie mischt in Wehmuth sanfte Freude,
Und lächelt thränend noch im Gehn.)

6) in der Sermonikation, wenn man leblose Dinge, oder abwesende Personen, Verstorbene, Geister u. s. w. redend einführt. — (So führt Voß in seinem Gedichte: die Sterne, dieselben redend ein:

„O Vater, preißt ihr hohes Klanges,
Du hülltest uns in Glanz,
Du lehrtest, froh des Preisgesanges,
Uns Harmonie und Tanz.")

B. Durch folgende Tropen wird, bei der Verwandlung der eigentlichen Bezeichnung des Subjectsbegriffes in eine uneigentliche, zugleich auch die ganze stylistische Umgebung um den Subjectsbegriff verändert. Dies geschieht in der Allegorie und Vision.

1) Die Allegorie. Der Charakter derselben beruht auf der ästhetisch vollendeten Darstellung der Sphäre eines Gegenbildes von einem Gegenstande, der in der Darstellung nicht selbst erscheint, der aber unter der versinnlichenden Hülle unverkennbar hervorschimmert. Die Phantasie muß also, bei der Producirung

der Allegorie, die Kraft haben, ein dem gedachten Individuum oder Factum **völlig angemessenes** Gegenbild hervorzubringen, dasselbe **ästhetisch** zu vollenden, und durch die **Attribute**, so wie durch die ganze Form desselben, den nicht genannten und nicht erscheinenden Gegenstand **unverkennbar** zu versinnlichen, so daß derselbe vor der Seele des Anschauenden steht, sobald er die Totalität der Allegorie wahrgenommen, und ihren Sinn, so wie die ästhetisch vollendete Hülle derselben aufgefaßt hat. — Das Aehnliche soll in der Allegorie durch das Aehnliche angeschaut werden. Das Urbild, dessen Wiederschein das Gegenbild (d. i. die Allegorie) enthält, muß daher in seiner ganzen idealischen Vollendung vor der Seele des Künstlers stehen, und die Phantasie des Künstlers muß stark und kräftig genug seyn, neben diesem Urbilde sogleich das Gegenbild desselben zu produciren, um dasselbe **als ein ästhetisches Ganze** darzustellen. — Dadurch unterscheidet sich die Allegorie völlig von dem **Sinnbilde** (z. B. der Biene, als Sinnbild der Arbeitsamkeit), das sich mit der größten Präcision auf die Angabe durchgängig ähnlicher Züge einschränken muß, ohne sich jenen Schmuck und jene reizenden Zufälligkeiten erlauben zu können, welche der Allegorie frei stehen, und sogar zu ihrem Wesen gehören. Denn die Allegorie drückt einen Zustand der Begeisterung aus, wo die Phantasie alle ihre Schätze aufbietet, um das Interesse für eine Idee durch eine Versinnlichung darzustellen, welche dieser Idee völlig angemessen ist, und sie ist um so vollkommner, je idealischer ihre Formen und Bilder sind, und je ein reicheres Spiel von analogen Bildern sie mit der Hauptidee vergesellschaftet. — In der **Wahl des Stoffes** zur Allegorie zeigt sich die ästhetische Kraft des Künstlers. Zur Allegorie eignen sich nicht

(wie Sulzer meinte) die Wiederherstellung der Wissenschaften, die Reformation, die Entdeckung von Amerika; wohl aber die mildesten, erhabensten und edelsten Verhältnisse der Menschheit, die in der Darstellung eines großen und interessanten Gesichtspunctes fähig sind (z. B. die Jugend, die Gerechtigkeit, die Mutterliebe, der Despotenhaß u. s. w.), und die, bei ihrer Erkennung unter der symbolischen Hülle, Liebe, Theilnahme und Achtung erregen.

Attribute nennt man in Werken der Allegorie diejenigen Theile oder Nebenstücke eines allegorischen Ganzen, welche entweder an und für sich die geistige, moralische Bedeutung derselben unmittelbar und vollkommen ausdrücken, oder doch zum vollkommenern und lebhaftern Ausdrucke derselben beitragen. Die erstern sind die wesentlichen Attribute, welche die Anerkennung der allegorischen Figur nach ihrer wahren Bedeutung bewirken; die letztern sind conventionell, weil sie blos auf zufälliger Verknüpfung gewisser Bilder mit gewissen Ideen beruhen. (Vergl. Heydenreich im kurzgefaßten Handwörterbuche, Th. 1, S. 36 f.)

Obgleich die Allegorie besonders in der Mahlerei und Plastik einheimisch ist; so können Rhetorik und Poesie doch ebenfalls allegorische Ganze vollenden. Die nachstehende Allegorie von A. W. Schlegel bezeichnet die griechische Kunst.

Am freien Hügel hebt ein Tempel sich
Mit schlanken Säulen freudig himmelan,
Geweiht von seiner blüh'nden Priesterin,
Die selbst mit Lieb' und zartem Bildnergeiste

Dies Denkmal ihren Göttern ausersann;
Der Grund erbebt und öffnet sich, und schlingt
Des Daches Stützen halb hinab, den Bau
Mit wüster Willkühr durch einander werfend.
Die Priesterin entsetzt sich nicht; sie bleibt:
Es wohnt forthin nun keine Gottheit dort,
Sie selber wird des stillen Ortes Göttin,
Und Rosenbüsche keimen aus den Spalten
Des Marmors auf; die pflegt die Priesterin.
Da naht ein lebensmüder Wanderer
Sich ehrfurchtsvoll; sie reicht ihm eine Rose,
In deren frischem Duft ihm Ahnungsschauer
Entgegen säuseln. — —

O Göttin, du! ich sah den Tempel nicht,
Er mußte schön und wunderherrlich glänzen:
Allein die Trümmer schatten doppelt heilig
Und doppelt liebevoll. —

2) Die Vision. In ihr werden abwesende Gegenstände und Personen, Verstorbene und Geister als gegenwärtig dargestellt, und zwar so, daß sie in der Darstellung entweder selbst als wirkend und redend einführt werden, oder daß der Darstellende in seiner oder einer fremden Person sie zu erblicken glaubt. — So schildert Johanna d'Arc die Erscheinung, die sie unter der Wundereiche gehabt hatte:

Und einsmals, als ich eine lange Nacht
In frommer Andacht unter diesem Baum
Gesessen und dem Schlafe widerstand,
Da trat die Heilige zu mir, ein Schwert
Und Fahne tragend, aber sonst wie ich
Als Schäferin gekleidet, und sie sprach zu mir:
„Ich bins. Steh auf, Johanna. Laß die Heerde.

„Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft,
„Nimm diese Fahne! Dieses Schwert umgürte dir!
„Damit vertilge meines Volkes Feinde,
„Und führe deines Herren Sohn nach Rheims,
„Und krön' ihn mit der königlichen Krone!“
Ich aber sprach: Wie kann ich solcher That
Mich unterwinden, eine zarte Magd,
Unkundig des verderblichen Gefechts!
Und sie versetzte: „Eine reine Jungfrau
„Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
„Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht.
„Sieh mich an! Eine keusche Magd wie du,
„Hab' ich den Herrn, den Göttlichen, geboren,
„Und göttlich bin ich selbst!“ — Und sie berührte
Mein Augenlied, und als ich aufwärts sah,
Da war der Himmel voll von Engelknaben,
Die trugen weiße Lilien in der Hand,
Und süßer Ton verschwebte in den Lüften.
— Und so drei Nächte nach einander ließ
Die Heilige sich sehn, und rief: „Steh auf, Johanna,
„Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft!“
Und als sie in der dritten Nacht erschien,
Da zürnte sie, und scheltend sprach sie dieses Wort:
„Gehorsam ist des Weibes Pflicht auf Erden,
„Das harte Dulden ist ihr schweres Loos,
„Durch strengen Dienst muß sie geläutert werden,
„Die hier gedienet, ist dort oben groß!“
Und also sprechend ließ sie das Gewand
Der Hirtin fallen, und als Königin
Der Himmel stand sie da im Glanz der Sonnen,
Und goldne Wolken trugen sie hinauf,
Langsam verschwindend in das Land der Wonnen.

(Als blos grammatische Figuren, die keines ästhetischen Charakters fähig sind, erscheinen: Prosthesis,

Aphäresis, Paragoge, Apokope, Epenthesis, Synkope, Krasis, Anastrophe, Metathesis. (Vergl. meine Sprachkunde, S. 395 ff.) — Eben so verwirft der gute Geschmack die bloßen Wortspiele — Alliteration, Annomination, Onomatopöie, Echo. (Vergl. meine Sprachkunde S. 217 f.) — Das Anagramm ist gleichfalls nur eine ästhetische Spielerei.)

(Was die Mythologie betrifft; so bildet sie, nach ihren einzelnen Theilen, ein historisches Ganze, das nicht unter ästhetischen Gesetzen stehet. Wird sie aber in die ästhetische Form aufgenommen; so kann sie entweder unter einzelnen mythologischen Ausdrücken, oder als ein in sich zusammenhängendes mythologisches Ganze dargestellt werden. In der erstern Hinsicht gilt sie blos als Figur, und die Anwendung des mythologischen Ausdrucks in einem größern Ganzen hängt von der Reife oder Unreife des Geschmacks des Künstlers ab; in der letztern Hinsicht aber kömmt es darauf an, ob die Verbindung der mythologischen Gegenstände zu einer isolirten Form Totalität und ästhetischen Charakter hat, und dann gehört die Entscheidung darüber in die Theorie der einzelnen Künste, in welchen die mythologischen Darstellungen wahrgenommen werden.)

63.

22) Das Launichte und Humoristische.

Das Launichte muß genau von dem Launischen oder Launenhaften unterschieden werden, obgleich beide von Laune abstammen, womit wir einen Zustand bezeichnen, dessen Gründe wir uns nicht deutlich bewußt werden. So reden wir von guter und böser Laune, oder von einer Stimmung des Gemüths, die zum Theil von der körperlichen Disposition abhängig ist, zum Theil aber auch durch unsere Verhältnisse zur bürgerlichen Gesellschaft und durch die Verhältnisse unserer Affecten und Leidenschaften gegen einander hervorgebracht wird, deren Ursache wir uns aber, während dieses Zustandes selbst, nicht deutlich vergegenwärtigen können. So entsteht die üble Laune aus keiner heftigen Leidenschaft, hat also auch keinen psychologischen Grund, sich mit Stärke anzukündigen, sondern äußert sich nur in einzelnen bittern Aufwallungen, die oft aus dem vorhergegangenen Reize von Andern nicht erklärt werden können, sondern blos in einer subjectiven Verstimmung ihren Grund haben. Einen solchen Menschen nennen wir gewöhnlich launenhaft.

Das Launichte hat mit dem Launenhaften das gemein, daß der Grund desselben völlig subjectiv, und nicht auf bestimmte psychologische Gründe zurückzuführen ist. Es besteht in Sonderbarkeiten, die zwischen dem Komischen und Ernsthaften gleichsam die Mitte halten, ob sie sich gleich dem einen, wie dem andern, mehr oder weniger nähern; diese Sonderbarkeiten mögen nun in angenommenen Formen der Lebensart, oder in Grundsätzen,

oder in originellen Handlungen, oder in Worten und Urtheilen bestehen. Sie erscheinen, ob sie gleich gewöhnlich gegen den conventionellen Ton verstoßen, eben so wenig als Rohheit, wie sie gleich weit von Affectation und Erkünstelung entfernt sind. Der Launichte giebt und äußert sich mit aller Unbefangenheit des Natürlichen, ob er gleich mit den recipirten Sitten, Gewohnheiten und Urtheilen im scheinbaren oder wirklichen Kontraste stehet. Die Gründe seines Betragens liegen nicht in den Dingen außer ihm, sondern in seiner Subjectivität, und in demselben herrscht diejenige Konsequenz, die aus einer langen Gewohnheit, nicht aber die, welche aus festen Grundsätzen entsteht. So erscheint der Humorist bei dem Lächerlichsten, das er sagt und vollbringt, ernsthaft und feierlich, und er selbst denkt nicht daran, wie er erscheint; auch ist es ihm gleichgültig, wie ihn die Menschen beurtheilen werden. —

Unter allen Nationen hat keine mehr humoristische Schriftsteller, als die englische, und keine weniger, als die französische. Die Erscheinung läßt sich daraus leicht erklären, daß die geglättete Eleganz der äußern Sitten bei den Franzosen seit Ludwig 14. alles Eigenthümliche in der Individualität der Menschen verwischte, welches die Grundbestimmung des Humoristischen ist. Wer kennt nicht die humoristischen Schriften von Swift, Fielding, Sterne, Smollet, Yoriks Predigten (z. B. über den verlornen Sohn und an die Esel), und unter den Teutschen Jean Paul! — So lächerlich aber auch das seyn mag, was der Humorist sagt; so gehört es doch deshalb nicht unter die Form des Lächerlichen, sondern bildet die eigne Gattung des

Humoristischen in der Darstellung, weil der Humorist nicht Lachen erregen will, sondern weil er das, was er sagt, in einer ernsthaften ihm ganz individuellen Stimmung äußert, und auch ernsthaft in der Darstellung mittheilt. (Vergl. über die humoristische Poesie, in Jean Pauls Vorschule der Aesthetik, Th. 1, S. 173 ff. und Eberhards Aesthetik, Th. 2, S. 308 ff.)

Als Probe echten Humors stehe hier die von Eberhard S. 318 angeführte Stelle aus einer Predigt von Swift. Sie ist aus der Predigt über das Schlafen in der Kirche. Der Text ist die Geschichte von dem Knaben, der während der Predigt des Apostels Paulus eingeschlafen war, im Schlafe von dem Söller fiel und todt blieb. Nach der Vorlesung dieser Worte fängt Swift die Predigt also feierlich ernsthaft an:

> Sehet hier die traurigen Folgen des Schlafens in der Kirche! Der schlafende Knabe fiel vom Söller herab und blieb todt! Es war ein Glück für ihn, daß der Prediger ein Apostel war, der ihn durch seine Wunderkraft sogleich wieder zum Leben erwecken konnte. Ich sage euch vorher, daß ich kein Wunderthäter bin, und daß ihr, wenn euch ein gleiches Unglück widerfährt, keine Hoffnung habt, von mir wieder auferweckt zu werden. Ihr scheint aber auch gar nicht darauf gerechnet zu haben; denn ihr habt eure Kirchstühle um und um so befestigt, so bequem zugerichtet und so weich gepolstert, daß es eines Wunders bedürfte, wenn ihr aus ihnen herausfallen solltet.

64.

23) Das Scherzhafte.

Das Wesen des Scherzes besteht in einer Verstellung, die denjenigen vergnügt, welcher scherzt, und denjenigen vergnügen soll, mit dem man scherzt. Der Scherzende tritt, indem er scherzt, aus seinem natürlichen und bekannten Charakter heraus, um durch einen angenommenen Ton den Andern auf eine angenehme Weise für den Augenblick zu täuschen, doch unter der Bedingung, daß dieser die Absicht, ihn angenehm zu täuschen, sogleich errathe, sie für das nehme, was sie ist, und dadurch vergnügt werde. — Der Scherz setzt daher höhere Lebhaftigkeit des Geistes, Gewandtheit und Sicherheit in den Formen des conventionellen Tones, um nie die feine Mittellinie des Schicklichen zu überschreiten, Gutmüthigkeit und Wohlwollen gegen den, dem der Scherz gilt, und Reichhaltigkeit und Leichtigkeit des Witzes voraus, um neu, mannigfaltig und anspruchslos zugleich zu seyn, ohne an den Klippen des Erkünstelten, Gespielten, Faden, Dunklen, des sich Wiederholenden und Groben zu scheitern. Unter diesen Bedingungen erhöht der Scherz den Genuß des Lebens; er bewegt den Ton der geselligen Unterhaltung munterer und freier; er führt die Menschen spielend einander näher, und weckt und beschäftigt die edelsten Kräfte des Geistes.

Die Verstellung im Scherze, wo der Scherzende etwas zu seyn scheinen will, was er nicht ist, und das nicht zu seyn scheinet, was er ist, setzt die Bekanntschaft mit dem wahren Charakter des Schrrzenden voraus, daß man nämlich von seinem Wohlwollen gegen den, mit dem er

scherzt, überzeugt sey. Deshalb wird der Scherz des notorisch falschen Menschen, und wenn er noch so viel Witz enthielte, nicht Lust bewirken, weil man den Grund des Scherzes nicht auf eine natürliche Gutmüthigkeit zurückführen kann. Vielmehr muß zwischen den Scherzenden die stillschweigende Ueberzeugung statt finden, daß sie sich für unfähig halten, einander durch wahre Verstellung zu täuschen. Aus diesem Grunde verzeihen wir lieber den plumpen Spaß des treuherzigen Grobians, als den feinen Scherz des falschen Mannes.

Der Scherz muß aber sogleich als Scherz erscheinen, damit man nicht in die Versuchung gerathe, ihn für Wahrheit zu halten. Er muß also sich sogleich mit der unverkennbaren Absicht ankündigen, daß er Andere vergnügen soll, und deshalb kann der Scherzende scheinbar sich selbst dem Andern preis geben; er kann aber auch die Eigenheiten und Verhältnisse Anderer zum Berührungspuncte des Scherzes machen.

Der Zweck des Scherzes wird verfehlt, wenn man im Gefühle wahrnimmt, daß der Scherzende Egoist sey, der blos sich selbst auf Kosten Anderer vergnügen will, ohne ihnen Lust zu bereiten; denn der Scherz hört sogleich auf zu seyn, was er ist, wenn der Scherzende die Absicht verräth, Andere zu kränken. Ein boshafter Scherz ist ein Widerspruch in sich selbst. — Der Scherz ist aber wohlwollend und freundschaftlich, wenn es einleuchtet, daß der Scherzende sich ganz vergißt und blos für das Vergnügen eines andern Wesens wirkt. So scherzen Liebende mit einander und verrathen ihre wahre Stimmung in dem

leichten Spiele ihrer angenommenen Rollen. — Der Scherz kann aber auch Vergnügen für den Scherzenden und für den, mit dem er scherzt, bewirken sollen; denn von dem Scherzenden wird nicht verlangt, daß er im Scherze sich selbst ganz vergesse.

Soll der Scherz Interesse erregen und ästhetisch seyn; so darf er nicht alltäglich und gemein, nicht immer auf dieselbe Art wiederkehrend seyn; er darf nicht in Satyre ausarten und Andere nach ihren Fehlern blos stellen; er darf nicht dunkel und schwerfällig seyn, so daß man seine Beziehungen nicht versteht; er muß sich endlich alles Unmoralischen enthalten, denn das Unsittliche kann wohl einen Kitzel sinnlicher Lust, aber kein reines Wohlgefallen erregen, da das Aesthetische jede Verletzung des Sittlichen von sich ausschließt. Zugleich verlangt die Klugheit des geselligen Lebens, daß der Scherz gewisse Grenzen halte, und sich zunächst auf Menschen von gleichem Stande und ähnlichen Verhältnissen, oder von der genauesten Bekanntschaft einschränke, weil bei aller Gewandtheit und Genialität des Scherzes der Vorgesetzte nur ungern den Scherz des Untergebenen nachsehen wird. Auch giebt es Zeitpuncte und Verhältnisse im Leben, wo der Scherz durchaus am unrechten Orte ist, und Menschen, die keinen Scherz verstehen, weil sie ihn nicht erwiedern können. Alle diese Individuen und Verhältnisse liegen außerhalb der Sphäre des Scherzes.

Unter allen Künsten verstattet die dramatische Poesie, und zwar das Lustspiel, in der Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit des bessern Conversationstones, die

reichste Anwendung des natürlichen und wohlwollenden Scherzes.

Heydenreich, über den Scherz und die Grundsätze seiner Eintheilung; angehängt an seine Grundsätze des Lächerlichen, S. 141 ff.

65.

24) Das Lächerliche und Komische.

Das Lächerliche entspringt aus sinnlich erscheinender, aus anschaulicher Ungereimtheit, und wird durch die Versinnlichung von etwas Widersinnigem, Zweck- und Verhältnißwidrigem bewirkt, welches wir an einer menschlichen Individualität bemerken. Denn nur der Mensch kann lachen, und eben so kann auch nur der Mensch belacht werden. Denn wenn wir Begebenheiten und Veränderungen in der Natur lächerlich finden; so geschieht dies nur wegen ihrer Beziehung auf lächerliche Menschen. Finden wir ein Thier lächerlich; so liegt dabei eine gewisse Analogie mit einer lächerlichen menschlichen Individualität zum Grunde. (Der Affe mit seinen Possirlichkeiten, das Spielen der jungen Katzen, das Lachen der sogenannten Lachtauben, des Papagei's u. s. w. sind uns nur dadurch lächerlich, weil wir in Gedanken lächerliche menschliche Handlungsweisen auf sie übertragen; wir lachen nicht sowohl über die Thiere, als über die dadurch uns dunkel vergegenwärtigten Züge thörichter Menschen.)

Das Lächerliche, als ein Objectives in der Erscheinung, muß als eine mittelbare oder unmittelbare Wirkung der Freiheit des versinnlichten menschlichen Individuums betrachtet werden. Niemand lacht über Eigenthümlichkeiten, welche der Mensch von der Natur erhielt. Scheinen diese lächerlich; so geschieht es, weil wir sie, bei der augenblicklichen Wahrnehmung, als frei erworben denken. Eben so ist es eine periodische Illusion, wenn wir Gesichter, die in Thierarten hinüberspielen, lächerlich finden; aber den Ausdruck des Geizes, der Neugier, der Verlegenheit eines überraschten Verliebten u. s. w., in wiefern dieser Ausdruck in den Gesichtszügen sich ankündigt, können wir belachen. Bleibende Charakterzüge, Angewohnheiten, habituelle Mienen des Gesichts (z. B. Blinzeln mit den Augen, Verziehen des Mundes u. s. w.) und die eigne Art des Haltens und Tragens des ganzen Körpers beim Gange u. s. w. erscheinen nur dann lächerlich, wenn sie durch Freiheit da sind. (So lachen wir über den Gecken oder Bramarbas in der Kleidung u. s. w.)

Nie kann aber das Unsittliche an sich lächerlich werden; denn die Verirrungen des Verstandes kann man wohl belachen, nicht aber die Fehler des Herzens. Der Dieb, der Mörder, der Verläumder ist nicht ein Gegenstand unsers Lachens, sondern unsers Unwillens; ist aber das unsittliche Factum ästhetisch darstellbar, so gehört es vor das Forum der Satyre, deren Grenzen genau gegen die Sphäre des Lächerlichen gezogen sind. Wohl aber kann eine Unvollkommenheit des Willens Lachen

erregen, wenn wir sie von Seiten eines Mißgriffs des Verstandes betrachten. (z. B. der Geiz, das Verliebtseyn im Alter, das pedantische Wesen, der Adelsstolz u. s. w.) Wir beziehen sie dann nicht auf die möglichen Folgen, die sie in der sittlichen Welt haben kann; sondern auf die Beschränktheit der Verstandeskraft bei demjenigen Wesen, an welchem wir diese Unvollkommenheit wahrnehmen. Da in der Wirklichkeit kein komischer Bösewicht getroffen wird, weil die intellectuellen Unvollkommenheiten an ihm, die wir etwa belachen könnten, sogleich von der Betrachtung seiner moralischen Bosheit überwogen werden; so muß die Darstellung desselben auf dem Theater ebenfalls verunglücken. Denn in wiefern das erscheinende Subject lächerlich ist, darf ihm keine sittliche Verdorbenheit zukommen, und entdecken wir die letztere an ihm, so wird er ein Gegenstand unserer Verachtung, unsers Hasses und unserer satyrischen Bitterkeit, und hört auf, das Gefühl der Lust in uns zu erregen, das wir bei der versinnlichten Erscheinung der menschlichen Thorheiten wahrnehmen. Aus diesem letztern Grunde werden wir auch mehr den activen Thoren, als den passiven Schwächling belachen, weil jener, durch die Wirksamkeit seiner Freiheit, mehr unsere Aufmerksamkeit und unser Interesse erregt, als dieser. Je mehr, die einzelnen Ungereimtheiten des belachten Subjects abgerechnet, in seinem Betragen Welt- und Menschenkenntniß, guter Ton und feine Lebensart sichtbar wird; desto mehr Wohlgefallen erregt seine Darstellung. (Darin liegt die Ursache, daß uns die Thoren in Jüngers Lustspielen mehr gefallen, als der Larifari in dem Donauweibchen und alle Späße des Wiener Casperl.) — Unter den ästhetischen

Kunstformen ist das **Lustspiel** die eigentliche Sphäre für die Darstellung des Lächerlichen und die Welt der Thoren; denn sein Zweck ist die Erregung des Gefühls des Lächerlichen durch Darstellung von Thoren, die in Handlung versetzt, und durch dieselben an einen bestimmten Gang ihres Schicksals gebunden sind. Doch auch in der Welt der Thoren muß moralische Ordnung herrschen. Wir fordern vom Lustspiele, wie vom Trauerspiele, **poetische Gerechtigkeit**. Der Thor darf in der Handlung des Stücks nicht unglücklich werden; denn er selbst hat nicht die Absicht, durch seine intellectuellen Unvollkommenheiten die Glückseligkeit unter den Menschen zu zerstören. Höchstens darf sein sinnliches Wohlseyn bis auf den Grad beschränkt werden, wo er an seine Thorheit erinnert und von derselben **geheilt** wird.

Das **Komische** wird uns also um so mehr interessiren und unser Lachen erregen, je mehr der dargestellte Thor uns durch die ganze übrige Haltung seines Charakters interessirt; je mehr er gleich weit vom Lasterhaften und vom Narren entfernt ist; je weniger seine Schwachheit, die uns zum Lachen nöthigt, mit groben sinnlichen Lüsten zusammenhängt; je mehr er Feinheit anwendet, seine Lächerlichkeiten zu verbergen, aber dennoch von denselben überrascht wird und unserer Bemerkung sich nicht entziehen kann, und je stärker das Lächerliche versinnlicht erscheint, wodurch es zugleich ein freies und harmonisches Spiel unserer Phantasie bewirkt. Das Komische kann in wahrhaft schöner Form erscheinen; es kann eine Beimischung des Schwärmerischen, des Romantischen, des Naiven, ja selbst

des Moralischen bei sich führen, und dadurch reich und fruchtbar für die Phantasie werden. Nothwendig muß der ästhetische Gehalt seiner Darstellung unter diesen Bedingungen höher steigen.

Mit völligem Rechte theilt man das Komische in das höhere und niedere. Das höhere Komische erregt, sobald es ästhetisch, intellectuell und sittlich beurtheilt wird, einen hohen Grad von reinem Wohlgefallen. Das niedere reizt zwar durch den allgemeinen Charakter alles Komischen zum Lachen, verursacht aber durch seine Darstellung in dem Menschen von Bildung zugleich eine Anregung des Mißvergnügens, weil es mit groben und sinnlichen Begierden und Lüsten zusammenhängt, die Individualität mit plumper Rohheit blos stellt, wenig Geist, aber desto mehr Beschränktheit und Stumpfheit des Verstandes verräth, und während es die sinnlichen Werkzeuge des Lachens reizt, den bessern Geschmack beleidigt. Je veredelter der Mensch wird; desto mehr fixirt sich sein Geschmack blos auf das höhere Komische. Deshalb erregen auch die sogenannten Galleriestücke, die niedere Oper, die Posse und die grob gehaltene Karikatur nur das Lachen der niedern Volksklassen.

Fragen wir, in psychologischer Hinsicht, nach dem subjectiven Grunde unsers Wohlgefallens am Lächerlichen; so liegt, nächst der wohlthuenden Anregung eines Gefühls der Lust durch einen von der versinnlichten Thorheit ausgehenden Reiz, die Hauptursache dieses Wohlgefallens wohl in der stillschweigenden Parallele des dargestellten Thoren mit unserer Ueberlegenheit

über die versinnlichte Thorheit. Wir feiern gleichsam einen stillen Triumph über die dargestellte Thorheit; denn angenommen, daß das ästhetisch vollkommen dargestellte Komische unsern eignen Zustand versinnlichte, und wir uns Zug für Zug in dem aufgestellten Bilde wieder erkennten, so würde das dargestellte Komische zwar in jedem andern, der von dieser Thorheit sich frei fühlte, das Gefühl des Lächerlichen anregen können, aber nur nicht in uns, wo vielmehr das schmerzhafte Gefühl entstehen müßte, das uns ergreift, wenn wir uns in unsern Thorheiten erkannt, getroffen und verrathen fühlen. Wir denken also in der That, wenn uns die Darstellung des Komischen mit Wohlgefallen erfüllt, daß es für uns unmöglich wäre, so ungereimt vor Andern zu erscheinen, wie der aufgestellte Thor; und nur der, welcher sich psychologisch gar nicht kennt, kann dieselben Thorheiten in dem ästhetischen Gemählde belachen, das ihn selbst in einem wahren Spiegel wieder giebt.

In Hinsicht auf die sinnliche Erscheinung des Komischen giebt es allerdings gewisse Arten desselben, und natürlich wird, nach der Verschiedenheit der subjectiven Beschaffenheit des Anschauenden, die eine Art der Versinnlichung des Lächerlichen mehr auf dieses, die andere Art aber wieder mehr auf ein anderes Subject wirken, obgleich dadurch die Natur des Komischen selbst, und der allgemeine Grund des Wohlgefallens an demselben in dem Gefühlsvermögen nicht verändert wird. — Bei gewissen Arten des Komischen bewirkt der versinnlichte Kontrast zwischen dem Aeußern und Innern, oder auch zwischen den verschiedenartigen äußern Ankündigungen, oder auch zwischen den ent-

gegengesetzten innern Eigenthümlichkeiten des handelnden Subjects das Gefühl des Lächerlichen; bei gewissen Arten des Komischen interessirt uns der Witz, welcher sich in den Handlungen des Thoren zeigt (z. B. der feine Eitle, der phantastische Geschmackvolle); bei andern Arten des Komischen wird unsere Erwartung im höchsten Grade gespannt, und löset sich zu unserer Befriedigung in Nichts auf (worein Kant überhaupt den Charakter des Komischen setzt), z. B. wenn der leere Kopf Tiefsinn affectirt, wenn der überspannte excentrische Mensch, der Geheimnißkrämer, der Projectmacher in seiner Blöße erscheint; auch kann sich der Versinnlichung des Komischen sogar etwas Wunderbares beimischen, sobald es eine Ungereimtheit darbietet, die nach den Gesetzen und der Einrichtung der menschlichen Seele kaum möglich zu seyn scheint (z. B. ein verliebter Philosoph), und sich doch als wirklich in einer ästhetischen Form ankündigt. Selbst mit einem Anstriche von Naivetät kann das Komische erscheinen, wenn sich der Thor mit einer gewissen harmlosen Offenheit dem Gelächter Anderer blos giebt, ohne doch durch den Eindruck, den er dadurch macht, für sich selbst unruhig oder verlegen zu werden.

Wird das Lächerliche so ins Groteske gezeichnet, daß durch die Darstellung alle Möglichkeit der Erscheinung desselben in der Wirklichkeit aufgehoben und die Ungereimtheit gleichsam idealisirt wird; so verdient die producirte Form den Namen der Karikatur. (Hogarth, Gilray u. a.)

So weitschweifig auch die Artikel: scherzaft, komisch und lächerlich in Sulzers Theorie sind; so wenig erschöpfen sie doch die ästhetische Erscheinung des Lächerlichen. Nach Kant entstehet das Lächerliche aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts; nach Reinhold ist es die ästhetische Darstellung einer bloßen Ungereimtheit, d. h. eines blos logischen, weder unser moralisches, noch sinnliches Interesse betreffenden, Widerspruchs, — Flögels Geschichte der komischen Literatur, 4 Theile, und dessen Geschichte des Groteskekomischen sind besser für den historischen Zweck, als für den ästhetischen. Ohne selbst einen befriedigenden Begriff von dem Lächerlichen zu geben, stellt er Th. 1, S. 34 ff. die verschiedenen Meinungen älterer und neuerer Philosophen darüber auf. — Bendavid in s. Geschmackslehre S. 117 ff. leitet die Entstehung des Lächerlichen aus der Wahrnehmung einer Unordnung zwischen Wirkung und Ursache ab, in der aber die Einbildungskraft die Wirkung für diese Ursache zu klein hält. — Das Beste darüber hat Heydenreich, dem ich gefolgt bin, in seinen Grundsätzen der Kritik des Lächerlichen mit Hinsicht auf das Lustspiel, Leipz. 1797. — Verglichen Eberhards Aesthetik Th. 2, S. 211 ff.; — Pörschke Gedanken über einige Gegenstände der Phil. des Schönen, Th. 1, S. 155 ff. und Jean Pauls Vorschule, Th. 1, S. 140 ff.

66.

25) Das Satyrische.

Das Satyrische enthält den Ausdruck eines **gemischten Gefühls der Lust und Unlust bei der Wahrnehmung des Kontrastes der wirklichen Welt zu der idealischen**, mithin die Versinnlichung des Gefühls bei der Wahrnehmung der Unvollkommenheiten der intellectuellen und moralischen Welt. Das Satyrische erscheint **als schön**, wenn die Versinnlichung jenes Kontrastes zwischen der idealischen und wirklichen Welt die Phantasie in ein freies Spiel versetzt, und das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregt, doch so, daß zuletzt das Wohlgefallen an der ästhetischen Vollkommenheit der Darstellung das Gefühl der Unlust überwiegt.

—

Nicht immer erscheint das Satyrische als ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, das wir **Satyre** nennen und unter den poetischen Formen aufführen; oft mischt es sich dem Gespräche bei; oft liegt es blos in einzelnen leicht hingeworfenen Ausdrücken in einem **Romane** (z. B. bei Jean Paul); oft erscheint es in einem **dramatischen** Charakter versinnlicht; bisweilen ist es selbst in der **geistlichen** und **weltlichen** Rede nicht zu verkennen.

—

Das Ideal moralischer Vollkommenheit ist das höchste, nach welchem endliche Wesen streben können. Die unzähligen Unvollkommenheiten der moralischen Welt, die Irrthümer, Thorheiten, Verirrungen und Laster freier Wesen bilden gegen dieses Ideal den schreiendsten Kontrast. Dieser

Kontrast kann, indem man jene Verirrungen gegen das Ideal selbst hält, versinnlicht werden, und erregt, ästhetisch dargestellt, ein gemischtes Gefühl der Lust und der Unlust, weil die Versinnlichung jenes Ideals nothwendig das Wohlgefallen moralischer Wesen an demselben bewirken, die Versinnlichung der damit kontrastirenden Unvollkommenheiten aber ein Gefühl des Schmerzes und der Unlust über diese Unvollkommenheiten hervorbringen muß. Da nun aber in der ästhetischen Darstellung alle diese Unvollkommenheiten tief unter jenem Ideale erscheinen; so läßt sich daraus, und aus der Vollendung der ästhetischen Darstellung das Uebergewicht des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust erklären, das uns bei der gelungenen Haltung und Durchführung der Satyre in der ästhetischen Form ergreift.

Das Satyrische enthält also die indirecte Darstellung des sittlichen Ideals, und will die Verletzung dieses Ideals an den entarteten Individuen rächen, die desselben durch ihre Freiheit spotten. Der Satyriker erscheint daher als Repräsentant der Menschheit, und er stellt, in seiner ästhetischen Form, die Wirklichkeit als Mangel dem Ideale als der höchsten Realität gegen über, und versinnlicht den Kontrast zwischen beiden entweder strafend oder lachend. In der strafenden (juvenalischen) Satyre zeigt sich das Uebergewicht des Satyrikers, das er durch die Kraft des Ideals über alle jene Unvollkommenheiten in sich trägt, durch die Berührung des Erhabenen, an dessen Maasstab er jene Verirrungen hält, um den Abstand von demselben stark zu versinnlichen.

In der lachenden (horazischen) Satyre muß sich der Dichter auf der Grenzlinie des Schönen halten, um, bei der großen Entfernung gemeiner Handlungen von dem Ideale, nicht in der Darstellung das gemein werden zu lassen, was an sich, als Ideal, weit über der Wirklichkeit stehet, und als solches nie durch die Thorheiten der Menschen beleidigt werden kann. Die lachende Satyre spielt oft hinüber in die Sphäre des Komischen; sie unterscheidet sich aber durch das Bittere in der Darstellung von demselben, das aus dem angeregten Gefühle der Unlust entspringt, während in der Sphäre des Komischen blos der Ausdruck eines Gefühls der Lust, ohne alle Beimischung von Unlust, enthalten ist.

Die Satyre setzt, wenn ihre Darstellung ästhetisch vollendet seyn soll, einen sichern psychologischen Blick auf die mannigfaltigen Verhältnisse des Lebens und auf die verschiedenartige Ankündigung der menschlichen Individuen in allen Ständen, einen natürlichen und gesunden Witz, treffende Kombinationsgabe und geübte Vernunft, ein wohlwollendes menschenfreundliches Herz, die lebhafte Vergegenwärtigung des höchsten Ideals der Menschheit und ein hohes Interesse für die wichtigsten Angelegenheiten unsers Geschlechts, für Recht, Sittlichkeit und Tugend, voraus, so daß nicht beleidigter Egoismus, sondern der edelste Kosmopolitismus die ganze Kraft seines innern Lebens auf das Kolorit der ästhetischen Darstellung überträgt, und dieser nur durch die nicht zurückzudrängende Bitterkeit über die Mängel und Gebrechen der moralischen Welt in die satyrische Stimmung versetzt werden kann. Der Satyriker hat also die

Tendenz, die aus dem moralischen Gleichgewichte getretenen Individuen und Menschenklassen aufzuregen und zum Bewußtseyn ihres Zustandes zu bringen.

Das Satyrische kann eigentlich nur durch Poesie und Rhetorik versinnlicht dargestellt werden; doch eignet sich auch die Mahlerei — und selbst in einzelnen Fällen die Plastik — zum Ausdrucke desselben.

In der Darstellung des Satyrischen darf aber nie der Stachel fehlen; denn die blos gutmüthige (d. h. die wollende, und nicht könnende) Satyre verunglückt nach ihrem ästhetischen Charakter. Auch muß das Object der Satyre ganz bestimmt seyn; denn eine allgemeine Satyre verfehlt ihren Treffpunct. Endlich darf die Satyre nie zum Pasquill werden, in welchem die Person, nicht die Sache angegriffen wird, während die Satyre die vorschwebende moralische Unvollkommenheit, nicht aber die Person schildert, und ihre Darstellung idealisirt, eine Bedingung, ohne welche das Satyrische nicht als schön (nicht als ästhetische Form) erscheinen kann.

Schiller, über naive und sentimentale Dichtung, — in s. klein. pros. Schriften, Th. 2, S. 70 ff. — Pörschke, Gedanken über die Phil. des Schönen, Th. 2, S. 33 ff. erinnert mit psychologischem Scharfsinn: „Ist die Satyre ein echtes Kunstwerk; so muß sie gar in dem Gezüchtigten Vergnügen erwecken, theils wegen ihres formellen Witzes, theils wegen der Wahrnehmung sei-

ner angehenden Besserung.“ — J. G. Münch, über die Zulässigkeit der Satyre auf der Kanzel, mit Beispielen erläutert. Leipz. 1798.

Die Ironie ist der Satyre näher, als dem Scherze verwandt, nur daß sie in der Ankündigung milder erscheint, als die Satyre. Sie bedient sich zur Rüge der intellectuellen und moralischen Mängel des scheinbaren Lobes, ihr Effect beruht auf dem auffallenden und überraschenden Widerstreite des Lobes mit dem wahren Verdienste des Gelobten. Sie vermeidet durch das ertheilte Lob die Miene einer strengen Sittenrichterin, so scharf sie auch unter der Hülle des Lobes die ans Licht gezogenen und dargestellten Fehler geiselt. — Seltner kündigt sich die Ironie als verstellter Tadel an. — Vergl. Eberhards Aesthetik, Th. 2, S. 329 ff.

67.

Verschiedenheit der Anwendung des Gesetzes der Form in den einzelnen Künsten.

So umschließend und in sich vollendet die Sphäre des Gesetzes der Form nach allen untergeordneten Eigenschaften der Korrectheit (§. 27–38) und der Schönheit (§. 39–66) ist, so daß nur durch das Daseyn und die Verbindung dieser Eigenschaften eine ästhetische Form möglich wird; so ist doch die Anwendung dieses Gesetzes der Form, oder der Ausdruck und die Versinnlichung

der aufgestellten Eigenschaften der Korrectheit und der Schönheit, beinahe in allen Künsten verschieden, obgleich einige unter sich selbst in Hinsicht der Bedingungen des Ausdruckes verwandt sind (z. B. Poesie und Rhetorik, — Tanz und Mimik, — Mahlerei und Plastik u. s. w.). Diese verschiedenartige Anwendung des Gesetzes der Form hängt aber theils von der Genialität des Künstlers, theils von dem Materiale der Darstellung in den einzelnen Künsten ab.

Das Kunstgenie wirkt, als solches, nicht nach Regeln, die man ihm vorhält, sondern folgt dem innern Drange seiner productiven Phantasie und seines erhöhten Gefühls, die in ihrer unerklärbaren Verbindung und harmonischen Wirksamkeit ein Geschenk der Natur sind. So wie nun die Art und Weise, wie die Natur das Genie hervorbringt, nicht ergründet werden kann; so läßt sich auch der subjective Grund des Genies für eine besondere und einzelne Kunst nicht nachweisen und erklären, warum eben dieser Künstler Dichter, ein anderer Plastiker, ein dritter Mahler, ein vierter Musiker ist. Genug, die genialische Verbindung der reichen Naturanlagen in dem Künstler nimmt diese Richtung, und befindet sich dann in der ihm eigenthümlichen Sphäre der Thätigkeit. — Da aber alle genialische Anlagen doch nur das in einem höhern Umfange, in einer freiern Aeußerung und in einer ungewöhnlichern Verbindung mehrerer geistigen Kräfte sind, was jedes menschliche Individuum von der Natur erhält; so steht der Künstler allerdings nach seiner Ankündigung auf einer höhern Stufe der Wirksamkeit, als seine nicht mit der Weihe zur Kunst von

der Natur ausgestatteten Brüder, abrr die Art seiner Ankündigung selbst läßt sich auf die allgemeine und ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes zurückführen, wenn gleich der in ihm vorhandene subjective Grund dieser Ankündigung von der Natur mit einem geheimnißvollen Schleier bedeckt wurde. — Das Kunstwerk, oder das Product des Genies, kann also nach Regeln beurtheilt werden, die aus den Gesetzen der allgemeinen geistigen Thätigkeit des Menschen abgeleitet sind, und der Inbegriff dieser Regeln für alle ästhetische Production ist das Gesetz der Form. So vielfach auch dasselbe angewandt werden kann; so unendlich verschieden in den Kunstformen die Mischung und Verbindung der aus der gesetzmäßigen Thätigkeit des menschlichen Geistes in der Sphäre des Schönen abgeleiteten einzelnen Eigenschaften des Schönen ist; so kann doch nichts schön seyn und ästhetisch beurtheilt werden, was nicht auf diese Eigenschaften zurückgeführt werden kann. — Mag also in den einzelnen Künsten der Ausdruck dieser Eigenschaften noch so mannigfaltig seyn; die Grenzen der Künste selbst werden durch das Gesetz der Form auf das Bestimmteste gezogen. Alles, was nicht durch das Gesetz der Form begreiflich wird, liegt außerhalb der Grenzen der Künste, und das Genie darf, bei seiner Wirksamkeit, diese Grenzen nie überschreiten, wenn es sich nicht aus der Sphäre der Kunst in eine fremde Region verirren will.

Die Grenzen der einzelnen Künste unter und gegen sich selbst werden aber durch das in jeder Kunst Darstellbare bestimmt, welches von dem Mate-

riale der Darstellung in den einzelnen Künsten abhängig ist. Der Dichter kann nicht Gestalten produciren, der Mahler nicht durch Töne wirken, der Plastiker nicht durch die Energie der Sprache das Gemüth in Bewegung setzen. Nie wähle also der Künstler eine Darstellung oder einen Ausdruck, der nicht innerhalb der Sphäre seiner Kunst gegeben ist.

68.

Charakterisirung in den Künsten.

Der Charakter eines Dinges beruht auf seiner Eigenthümlichkeit, wodurch es sich von allen andern derselben Art unterscheidet. In dieser allgemeinen Bedeutung legen wir sichtbaren und unsichtbaren, belebten und unbelebten Wesen Charakter bei (z. B. Charakter eines Thieres, einer Blume, eines Flusses, einer Landschaft, einer Jahreszeit, einer Leidenschaft u. s. w.). Das Charakteristische eines Dinges kann sich ankündigen durch seine äußere von andern Gegenständen völlig verschiedene Form und Gestalt, durch die sinnlich erkennbaren Wirkungen desselben, und durch den Ausdruck seiner innern Zustände (Instinkt, Neigungen, Leidenschaften, Handlungen ꝛc.). Da der Charakter das Unterscheidende, Eigenthümliche und Bleibende eines Objects der Darstellung ist; so muß auch der Ausdruck des Charakters durch die Kunst nothwendig dieses Unterscheidende, Eigenthümliche und Bleibende versinnlichen und zur Einheit in der Form verbinden. — Alle Künste sind dieser Charakterisirung fähig, und die Kraft des Künstlers bewährt sich hauptsächlich in der richtigen Zeichnung, Hal-

tung und Durchführung des Charakters. So muß der Historienmahler die Charaktere der Gesinnungen, Gefühle und Leidenschaften, der Landschaftsmahler die Charaktere des Himmels, der Gegenden, der Waldungen, Berge, Thäler, Flüsse und Bäume, der Plastiker die charakteristischen Züge der dargestellten Gegenstände u. s. w. genau kennen und in der ästhetischen Form ausdrücken. — Die Schwierigkeit der Charakterisirung steigt bei der Versinnlichung nichtsinnlicher Gegenstände in den Künsten, die sich der Worte und Töne zur Darstellung bedienen. Der Dichter, der Redner und der Tonkünstler müssen innere Zustände durch Worte und Töne so ausdrücken, daß man ihren eigenthümlichen Charakter sogleich erkennt, und sie wirken ausschließend in der Sphäre menschlicher Charaktere, während Mahler, Plastiker und andere Künstler auch Thiere und leblose Gegenstände charakterisirt darstellen können.

Die ästhetische Darstellung des Charakters hat Schönheit, wenn die Phantasie die durch die Vernunft begründete Einheit eines Charakters idealisch darstellt, so daß nicht nur alles dem Charakter Widersprechende von demselben ausgeschlossen und derselbe mit unverkennbaren Zügen geschildert, sondern auch durch die Vollendung der Darstellung ein reines Wohlgefallen an der Form, die den Charakter versinnlicht, hervorgebracht wird. Dazu gehört die psychologische Wahrheit des Charakters, welche alle Widersprüche von sich ausschließt, die nach den Gesetzen der menschlichen Natur nicht möglich sind (Wahrheit hat z. B. der Charakter des Franz Moor in den Räubern, des Posa im Karlos u. s. w.), und die Idealisirung desselben

ben, wo der dargestellte Gegenstand, bei der genauesten Individualisirung seiner Gesinnungen und Handlungen, dennoch in einer Umgebung und unter Verhältnissen erscheint, wie sie in dem Kreise der wirklichen Welt nicht getroffen werden. (So ist z. B. der Stoff zu Göthe's Werther aus der wirklichen Welt entlehnt, aber in der romantischen Darstellung idealisirt. — Selbst der Bösewicht im Drama und Romane muß, wenn er interessiren soll, idealisirt erscheinen.) — Vergl. Heydenreich im kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 237 ff. und Jean Pauls Vorschule ꝛc. Th. 2, S. 344 ff.

In der Musik muß der Künstler genau den Charakter einer jeden Tonart und eines jeden Instruments kennen, um nicht gegen denselben zu verstoßen. So eignet sich F dur nicht zum Ausdrucke des Tones der Freude, D dur nicht zur Versinnlichung der Traurigkeit. Gewisse Instrumente verlangen eine andere Behandlung in der vollen Orchestermusik, und eine andere in obligaten Parthieen.

Vorzüglich richtig ist die Darstellung der Individualität eines Charakters in der Schauspielkunst. Hier müssen nicht nur alle einzelne Theile in dem darzustellenden Charakter harmoniren (Stellung und Bewegung des Körpers, Ton der Stimme, Kleidung Gang, u. s. w.); sondern es müssen auch alle in einem Drama verbundene Charaktere in der Darstellung eine Gesammtwirkung durch ihre Uebereinstimmung hervorbringen.

69.
Darstellung der Menschheit durch die Kunst.

So verschieden und mannigfaltig auch die Formen der Kunst an sich sind; so gehen sie doch alle von einem gewissen Mittelpuncte aus, nach welchem ihre Vollkommenheit beurtheilt werden muß, und dies ist der Ausdruck der idealisirten Menschheit in der Kunst. Denn steht alles in der sichtbaren Natur in einer nähern oder entferntern Beziehung auf den Menschen, und erhält durch diese Beziehung seinen Werth für denselben; so kann die Kunst, die aus seinem innern Wesen hervorgeht und durch die Schönheit der Form wieder zu ihm spricht und auf den Umfang seiner geistigen Kräfte einwirkt, keinen höhern Standpunkt haben, als Versinnlichung der Menschheit in idealischen Formen.

Schon unter allen sinnlichen Geschöpfen ist die menschliche Form die vollkommenste und schönste; in ihr fließen alle unter den übrigen sinnlichen Geschöpfen einzeln verstreute Radien zusammen, und die Natur führt die irdischen Organisationen aufwärts fort bis zur Organisation des Menschen, als der edelsten und vollendetesten, des Urbildes aller Vortrefflichkeit in der sichtbaren Welt. Die Kunst wirft, wenn sie diese Form in ihren Bildungen aufstellt, alle Mängel und Fehler, die in physischer Hinsicht den Individuen der menschlichen Gattung ankleben, hinweg, und idealisirt die menschliche Gestalt nach dem Gesetze der Schönheit. Denn von jeher konnten die Künstler selbst die Götter unter keinem höhern Bilde darstellen, als unter der

vollendeten menschlichen Form, von welcher jeder Flecken der Individualität verwischt und die zu der höchsten sinnlichen Vollkommenheit gesteigert wurde. So entstanden die idealischen Gestalten der griechischen Plastik und Mahlerei. Die Griechen idealisirten das Menschliche zum Göttlichen, und suchten eine Sinnenwelt ins Uebersinnliche zu versetzen, um dem Schönen die Ewigkeit zu sichern. — So sprechen denn unter allen Producten der Mahlerei und der Plastik diejenigen am stärksten zu unserm Gefühle, die uns den Menschen nach seinen einzelnen Erscheinungen darstellen, und das einwohnende geistige Wesen wiederscheinen lassen in der Versinnlichung der Kunstform.

Andere Künste sind dazu bestimmt, das innere Heiligthum des Menschen zu versinnlichen, und seine Gefühle, Affecten und Leidenschaften, die unermeßliche Welt der Ideale seiner drei geistigen Vermögen, in Worten, Tönen und Zeichen darzustellen. Nur dadurch wirkt die Tonkunst unwiderstehlich, daß sie die hohe Bewegung, die die innere Harmonie und die gesetzmäßige Verbindung der menschlichen Gefühle und Triebe zeichnet; und würden Dichtkunst und Beredsamkeit so viel über uns vermögen, wenn sie nicht die edelsten geistigen Kräfte in dem Menschen anregten und erschütterten? — Ueberall suchen wir den Menschen, und je reiner der Charakter seiner Gattung aus der Kunstform hervorleuchtet; je idealischer die Ankündigung desselben ist; desto mächtiger wirkt die Schönheit der Form auf das Gemüth.

70.
Klassifikation der Künste.

Obgleich jede Klassifikation an sich nur ein leitendes Princip für den Verstand, und die Klassifikation der Künste, völlig unabhängig von ihrem Wesen, nur in Beziehung auf ihre innere Verwandtschaft zweckmäßig ist; so ist es doch für die wissenschaftliche Behandlung der Aesthetik nicht gleichgültig, welchem Maasstabe man bei der Klassifikation der Künste folgt, da der wissenschaftliche Zusammenhang des zweiten Theils der Aesthetik, die Theorie der einzelnen Künste, davon abhängt.

Zuerst muß dabei der Grundsatz festgehalten werden, daß nichts als Kunst dargestellt und durch die Klassifikation mit den übrigen Künsten zu Einem Ganzen zusammengestellt wird, was nicht nach den in der Einleitung aufgestellten Principien zu den Künsten wirklich gehört. (So kann von keiner Fecht-, Reit-, Turnier-, Feuerwerker-, Schwimm-, Voltigir-, Parfumir-, Koch- und Beleuchtungskunst die Rede seyn.) Nur diejenigen Formen gehören in die Sphäre des Schönen, und mithin in das Gebiet der Künste, welche aus der productiven Phantasie des Genies entspringen, die in der Neuheit ihrer Erfindung das unverkennbare Gepräge der Genialität tragen, und welche eben so in der bloßen Anschauung den Sinnen gefallen, wie sie zugleich die Phantasie in ein freies lebensvolles Spiel versetzen, das Gefühlsvermögen bewegen und rühren, und einer idealischen Haltung des dargestellten Gegenstandes fähig sind. Wo diese Momente fehlen, da kann nicht von Producten der schönen Kunst die Rede seyn. Sie sind Producte des

technischen Fleißes und der mechanischen Fertigkeit, nicht aber Erzeugnisse des Genies in seiner freien, aber zugleich gesetzmäßigen Wirksamkeit.

Es lassen sich vier Principien für die Klassifikation der Künste denken, von denen aber die drei ersten nicht haltbar sind.

Man kann die Künste eintheilen nach ihrem historischen Ursprunge, nach ihrem Alter, und nach dem Gange ihrer Ausbildung bei den verschiedenen Völkern. Wenn gleich dieses Princip vielleicht für eine Geschichte der schönen Künste das zweckmäßigste wäre; so fehlt ihm doch der philosophische Charakter, welchen eine wissenschaftliche Aesthetik berücksichtigen muß.

Man könnte es versuchen, die Künste nach ihren Stoffen (artikulirte und unartikulirte Töne, Gebärden, willkührliche Körperbewegungen, körperliche Massen, Flächenumrisse u. s. w.) einzutheilen; aber die Metaphysik des Schönen zeigt hinlänglich, daß es bei den Künsten nicht sowohl auf den dargestellten Stoff, als vielmehr und zunächst auf die Form der Darstellung ankommt. Nur diese kann ästhetisch seyn, obgleich in der Form, Stoff und Form unauflöslich verbunden werden müssen.

Wollte man ferner die Künste nach ihren Wirkungen auf die Menschen eintheilen; so sind diese Wirkungen, nach den verschiedenen Graden der Bildung und Richtung der menschlichen Individuen viel zu ungleich und zu wenig sicher zu berechnen, so daß bei dieser Eintheilung lediglich

der subjective und so unendlich verschiedene Geschmack den leitenden Maasstab darbieten würde, weil der eine mehr von Musik, der andere mehr von Mahlerei angezogen, und wieder ein anderer mehr von Poesie oder Plastik interessirt wird.

Wohl aber kann man, da jedes wahre Kunstproduct eine vollendete sinnliche Darstellung des Idealischen für die Anschauung enthält, die beiden ursprünglichen Formen der Anschauung in dem Wesen des Menschen, unter welchen alles Sinnlich-Darstellbare erscheint — die Formen von Raum und Zeit (die des Neben- und Nacheinanderseyns aller Erscheinungen) — als Princip für die Eintheilung der Künste betrachten, und die Künste, nach dieser Rücksicht auf ihr nächstes und wesentlichstes Medium der Wahrnehmbarkeit von dem Menschen, eintheilen in Künste der Zeit, in Künste des Raumes und in Künste der Zeit und des Raumes zugleich.

A. Zu den Künsten, die in der Zeit erscheinen, deren Charakter daher auf dem Nacheinanderseyn der Formen beruht, weil nur durch die Succession der Theile das Ganze ihrer Erscheinung für die Anschauung vollendet wird, gehören:

1) die Dichtkunst;
2) die Redekunst;
3) die Tonkunst.

B. Zu den Künsten, die im Raume erscheinen, deren Charakter also auf dem Zugleich- und Nebeneinanderseyn der Formen beruht, weil nur durch das Zugleich-

seyn der Formen das Ganze ihrer Erscheinung für die Anschauung vollendet wird, gehören:

1) die Mahlerei;
2) die Plastik (Bildnerei überhaupt);
3) die Gartenkunst;
4) die Baukunst.

C. Zu den Künsten endlich, die in der Zeit und im Raume zugleich erscheinen, weil das Ganze ihrer Erscheinung nur durch das Zusammentreffen des Zugleich- und Nacheinanderseyns ihrer Formen für die Anschauung vollendet wird, gehören:

1) die Mimik;
2) die Tanzkunst;
3) die Schauspielkunst.

Fast in jeder Aesthetik ist die Klassifikation der Künste anders versucht worden, und unmöglich läßt sich darüber völlige Uebereinstimmung aller denkenden Köpfe erwarten, da nicht einmal bisher diese Uebereinstimmung über das möglich gewesen ist, was man für schöne Kunst halten soll. — Ob ich nun gleich den Werth logischer Eintheilungen nicht zu niedrig anschlage; so gestehe ich doch, daß die Polemik über die Klassifikation der Künste, nach meiner Ueberzeugung, zu den vergeblichsten Tendenzen gehört, da ich bei einer zweckmäßigen Aesthetik mehr nach der Art und Weise frage, wie sie überhaupt als Wissenschaft begründet, und in wel-

Bayerische Staatsbibliothek München

chem Geiste die Theorie der einzelnen Künste in derselben durchgeführt ist.

In dem zweiten Theile dieses Werkes wird nun diese Theorie der einzelnen Künste versucht werden, doch mit der bestimmten Rücksicht: daß die entschiedenen wichtigsten Künste, Poesie und Rhetorik, verhältnißmäßig am ausführlichsten, die andern aber, deren Theorie nach ästhetischen Principien ohnedies noch nicht vollendet ist und noch nicht sobald vollendet werden dürfte, nur summarisch behandelt werden.

Ende des ersten Theils.

Wittenberg, gedruckt bei Christian Heinrich Graßler.

Bayerische Staatsbibliothek München